859.09
B 30

Cuvintele prin care Tacit înțelegea să pună în lumină, încă de la începutul primului mileniu al erei noastre, valoarea imparțialității istoricului, nu tind să prefațeze aici un anume program teoretic și cu atît mai puțin o doctrină referitoare la critica literară.

E vorba numai de reafirmarea unei conduite pe care, oricînd, actul critic o pretinde, sub sancțiunea de a-i fi altfel deviate rezultatele. Fiind, însă, mai totdeauna, subînțeleasă, considerată axiomă, conduita „sine ira et studio" (fără mînie și părtinire) pe care o enunță autorul Analelor a ajuns să fie neglijată, disprețuită chiar, într-o epocă de fetișizare a subiectivității.

Nu poate fi negată valoarea practică a atitudinii comprehensive, dincolo de orice prețiozități speculative și de orice ambiții sau interese. Din planul eticii, îndemnul exprimat prin cuvintele „sine ira et studio" se repercutează astfel în acela al aprecierii estetice.

N. BARBU

sine ira...

EDITURA „JUNIMEA"

Coperta: MIHAI CHERCIU

859.09
B30

N. BARBU

SINE IRA...

52972

EDITURA JUNIMEA — 1971

Sine ira...

Cuvintele prin care Tacit înțelegea să pună în lumină, încă de la începutul primului mileniu al erei noastre, valoarea imparțialității istoricului, nu tind să prefațeze aici un anume program teoretic și cu atît mai puțin o doctrină referitoare la critica literară. E vorba numai de reafirmarea unei conduite pe care, oricînd, actul critic o pretinde, sub sancțiunea de a-i fi altfel deviate rezultatele. Fiind, însă, mai totdeauna, subînțeleasă, considerată axiomă, conduita „sine ira et studio" pe care o enunța autorul Analelor a ajuns să fie neglijată, disprețuită chiar, într-o epocă de fetișizare a subiectivității.

E drept, în balanță atîrnă cîte o dată și confuzia între subiectul empiric și noțiunea filozofică a subiectului, astfel că, osîndind capriciile subiectivității afective, poți avea surpriza de a te afla enumerat în ceata celor care neagă subiectului orice rol în stabilirea judecății de valoare. Ca atare riști să fii etichetat drept prezumțios, normativist sau de-a dreptul dogmatic. Sper că delimitările necesare în această privință vor putea fi sesizate în lectura diferitelor titluri ale volumului de față.

Nu-i mai puțin adevărat că și sensul filozofic al relației subiect-obiect este abuziv folosit în critica literară. În jurul fiecărei opere se pot număra cel puțin patru categorii de subiectivități : aceea a autorului, aceea a cititorului (diversificată, se presupune, la infinit prin tiraj, reeditări postume, prezența în biblioteci etc.), apoi aceea criticului și a cititorului criticii. Ceea ce pentru unul din aceștia este produs al subiectivității, devine pentru ceilalți obiect concretizat în carte, articol, discurs. Dar obiectul nu poate

fi însușit, potrivit unor teze curente, decît tot „la modul" subiectului. Asistăm, deci, la pulverizarea opiniei estetice în opinii care nici nu mai pot fi înregistrate, și chiar de ar fi, importanța lor de construcții cu un grad foarte mare al derivării rămîne redusă. Substanța împărțită, preluată, combinată se diluează, pînă la schimbarea calităților. În condițiile unei asemenea relativizări a impresiilor, nici critica și nici cititorii nu pot comunica cu opera, cu autorul ei, și nici între olaltă. Reducerea la absurd duce la incomunicabil și discuțiile despre literatură ar avea aceeași eficiență ca și faimoasa „ceartă a universalelor", agravată prin multiplicarea părților și pozițiilor...

În fond, lucrurile nu trebuiesc dramatizate, pentru că fiecare știe ce vrea să spună și reușește să se facă înțeles în măsura în care nu disprețuiește efortul de a-i înțelege pe alții. Că un autor poate fi privit din unghiuri diferite, că un roman sau un poem lasă deschise virtualități de interpretare nebănuite și inanalizabile în orice condiții, este foarte adevărat. Aici își au sursa firele nevăzute ale viabilității în timp, acele elemente menite să asigure permanențele caleidoscopice ale operei literare. A profesa însă, pornind de aici, o atitudine sceptică față de posibilitatea criticii de a recepta în esență specificul creației și de a formula judecăți de valoare obiectiv verificabile prin gustul format și rafinat de cultură, echivalează cu îngrădirea receptivității și introducerea arbitrarului.

Nu poate fi negată, în schimb, valoarea practică a atitudinii comprehensive, dincolo de orice prețiozități speculative și de orice ambiții sau interese. Din planul eticii, îndemnul exprimat prin cuvintele „sine ira et studio" se repercutează astfel în acela al aprecierii estetice. Fără acest calm al înțelegerii și al analizei, subiectivitatea creatorului, a poetului, prozatorului, dramaturgului este negată tocmai de către cei care își propun să-i acorde un spațiu cît mai larg de manifestare.

Discuțiile literare din ultimii ani s-au oprit cu destulă insistență asupra a ceea ce s-a numit spirit apologetic. În aceeași măsură cred că se poate vorbi și de intemperanța resentimentelor sau de intoleranță față de opiniile neîmpărtășite și față de autorii mai puțin sau deloc acceptați. Erori se pot ivi, desigur, oricînd, și chiar dacă postularea obiectivității, a onestității intelectuale ar fi privită drept o cutezanță neacoperită a autorului acestor rînduri, se va recunoaște cel puțin necesitatea ca ea să fie în chip expres și curajos subliniată.

Faptul că nu reușim totdeauna să ne apropiem de zona foarte rarefiată a absolutei imparțialități nu trebuie să ne împiedice de a tinde spre aceasta. Nici istoricul latin a cărui formulare am preluat-o în titlu nu s-a putut abstrage de la unele preferințe sau nonpreferințe de un caracter foarte personal, ceea ce – „mutatis mutandis" – scuză, poate, inconsecvențele ce vor putea fi evidențiate în conținutul cărții de față. Cu privire la cerința imparțialității criticului găsesc încă actuală constatarea lui E. Lovinescu : „E mai folositoare părerea sinceră a celui din urmă cititor decît șiretenia sclipitoare a celui dintîi dintre pamfletari". De altfel nu cunosc, în critica românească, o mai susținută și mai impresionantă pledoarie pentru obiectivitate, bunăvoință, seninătate a argumentării decît aceea a impresionistului Lovinescu. Criticul care a stimulat și a privit cu o atentă cordialitate apariția și evoluția ulterioară a atîtor talente de primă mărime ne-a oferit și pilda cea mai elocventă a generozității și urbanității. Lovinescu nu a făcut concesii nontalentelor dar a știut să împletească esteticul și eticul în spiritul clasic al moraliștilor. Poate părea ciudată și, în orice caz, deconcertantă, îmbinarea aceasta a unui temperament clasic prin structură cu convingerile antidogmatice ale criticului care a dovedit o atît de nuanțată receptivitate artistică. Impresionismul său a căutat, în același timp, un sprijin ferm în cultura literară bizuită pe studiul multilateral al operei : „s-o așezăm în timp și spațiu ; s-o punem în legătură cu spiritul vremii și cu evoluția întregii noastre literaturi, (...) În critică se întretaie speculațiile propriei noastre cugetări cu cele ale altora, cercetarea istorică și cercetarea biografică (...) ca și tălmăcirea artistică a senzațiilor noastre dinaintea operei asupra căreia ne oprim".

Impresia nudă ca și eseismul neaplicat faptului literar concret, aprecierile sentențioase, fără argumentarea estetică, în primul rînd, apoi istorică, biografică sau de orice altă sorginte, după caz, nu satisface obligațiile multiple ale criticii. De aceea, și în alcătuirea prezentului volum discuțiile cu caracter teoretic sînt abordate în funcție de procesul dezvoltării literaturii noastre. Acestora le-am alăturat contribuții de istorie literară, opinii despre poezie, proză, teatru și cîteva creionări ale unor personalități scriitoricești. Nu trebuie căutat însă nici un criteriu exterior în ce privește selecția materialelor, a cărților și autorilor discutați, pentru că intenția autorului a fost, indiferent de valoarea operelor și de ierarhizarea creatorilor, aceea de a-și afirma,

direct sau implicit, unele puncte de vedere cu privire la climatul și mișcarea literaturii noastre, cu privire la preocupările și problemele care-i definesc mersul înainte.

Așadar, cititorul nu va afla aici o selecție o operelor de beletristică sau de critică neapărat reprezentative pentru anumite etape ale literaturii noastre. Spiritul de sistem și clasificările apodictice sînt, cel puțin în intenție, evitate, rămînînd ca opiniile autorului, în măsura în care ele pot fi deduse din discuțiile la obiect, să se înscrie în orbita unor ipoteze exegetice menite a stimula judecățile proprii ale cititorului. Sînt abordate cărți și autori, într-o ordine care, repet, nu înseamnă ierarhizare de valori și cu atît mai puțin o selecție pe bază de afinități. Dimpotrivă. Cine este în curent cu unele dispute care, firesc, conturează amiciții și inamiciții literare, va putea constata ignorarea adversităților și cu atît mai mult a anumitor solidarizări fie de vîrstă fie de viziune artistică sau modalitate expresivă. Nimeni nu ne va convinge de infailibilitatea unei unice modalități și a unei definitive tabele de valori. Alături de intuiții și judecăți verificate de istoria literară, aprecieri discutabile au făcut, în unele cazuri, și G. Ibrăileanu și N. Iorga, și M. Dragomirescu, și G. Călinescu. Pretenția de a spune ultimul cuvînt se dovedește de prea multe ori iluzorie. În schimb, reluarea plină de înțelegere a lecturii și a meditației pe marginea celor mai diferite opere poate aduce surprize și satisfacții. Bunăvoința ferită de patimă și de spirit partizan este astfel justificată.

Optînd pentru o asemenea atitudine, este de înțeles că aceasta nu poate fi impusă celor care nu văd în ea decît indecizie conciliantă. Vocația critică autentică răzbate, trebuie recunoscut, și prin barajele pornirilor fuguoase, și prin pereții de gheață ai ironiei distante. Prin urmare, nu-i vorba, în cele arătate mai sus, de o pledoarie. Este un simplu punct de vedere.

I.

Ce fel de critică facem?

Periodic, discuțiile despre critică demonstrează un interes mărit față de **calitatea** operei de artă. Nu-i vorba de o mutație a criteriilor, ci de adîncirea și nuanțarea, de lărgirea orizontului în funcție de sporirea în complexitate a realității contemporane.

Discuțiile între specialiști nu duc însă, totdeauna, la rezultate concludente, mai ales atunci cînd sînt în cauză date ce depășesc aria de preocupări oricum mai îngustă a profesionistului. În speță – este în cauză **publicul.** Iar problemele criticii, fie ea literară, teatrală, muzicală privesc mai puțin relațiile critic-creator de artă, cît acela dintre critic și consumatorul de artă, adică publicul.

Mihai Ralea, personalitate multilaterală, pentru care critica literară nu era numai un „violon d'Ingres" (așa cum el admitea într-un articol, cu o malițioasă ironie la adresa „specialiștilor" și a „profesioniștilor oficiali în această delicată și inaccesibilă materie"), afirma, după o cercetare atentă a condițiilor, că – în fond – „criticul e și el unul din cititori... însă care are obiceiul să-și strige tare impresiile".

Prin urmare, critica se face în sau și în numele consumatorilor de artă. Cel puțin așa e logic. „Criticul e un autor de puncte de vedere noi în raport cu opera". În felul acesta, arăta M. Ralea, el întreține „longevitatea artei", dovedind abnegație față de ceilalți autori. (**Scrieri din trecut** –În literatură, p. 129).

Cu toate acestea, nu oricare cititor poate fi critic. Există o diferență specifică între obișnuiții lectori de cărți sau spectatorii de teatru și film și cei ce-și „strigă tare impresiile". Observația aceasta, cu toate că de mult cunoscută, în practică e neglijată

adesea. Oscilațiile într-un sens sau altul, adică între cititorul obișnuit și cercul specialiștilor zădărnicesc, atunci cînd au loc, vehicularea schimbului de opinii și, implicit, țin pe loc nivelul receptării artistice.

În ce constă, așa dar, diferența asupra căreia dorim a insista ? Cred că printre cei ce au formulat-o mai limpede este Goethe. În una din convorbirile sale **(Realitate și aparențe — Despre adevăr și veridicitate în opera de artă)** spiritul profund analitic al geniului de structură clasică arată : „opera de artă vrea să fie înțeleasă **de către un spirit care s-a format și dezvoltat armonios** și care găsește ceea ce e remarcabil și desăvîrșit ca fiind pe măsura firii sale. **Iată ceea ce amatorul de rînd nu poate pricepe".** (subl. ns.).

Spiritul „care s-a format armonios" este tocmai criticul ideal, acela care, receptînd valori noi, le pune în circulație, făcîndu-le sesizabile și cititorilor comuni. **„Un critic literar** începe prin a-și face **educația gustului,** ca și criticul de artă, frecventînd frumosul, și lăsîndu-se călăuzit de spiritele alese... **Gustul nu e un miracol, totuși se capătă printr-un lung exercițiu" —** avea să conchidă, către sfîrșitul progidioasei și ascuțitei sale activități de critic, G. Călinescu. **(Cronicile optimistului,** p. 200, subl. ns.).

A vorbi despre gustul artistic nu înseamnă, însă, nici o derogare de la criteriul obiectivității. Dimpotrivă, gustul format pe care-l preconizează Goethe, „lungul exercițiu" cerut de G. Călinescu — reprezintă, în fond, confirmarea atitudinii obiective, modelată însă potrivit cu specificul artei. Raportul subiectiv-obiectiv are, în acest domeniu, un caracter mult mai complex și mai nuanțat. Spirit personal și autoritar în opiniile sale, estetician idealist, în succesiunea lui Schopenhauer, Maiorescu a înțeles valoarea poeziei eminesciene și a dat lovituri mortale imposturii artistice. Gherea, cu toate că a făcut critică sociologică, nu l-a apreciat pe Coșbuc numai pentru că era „poetul țărănimii" ci și pentru că, în prealabil, l-a impresionat poezia acestuia, ceea ce i-a trezit și interesul de a o explica. Să-l mai amintim și pe G. Ibrăileanu, a cărui receptivitate artistică îmbrățișează, înaintea lui G. Călinescu, cea mai largă arie expresivă, de la Eminescu la Arghezi și Ion Barbu (pe care l-a publicat), de la Creangă și Sadoveanu la Anatole France ?

Scriitorii și mai cu seamă unii oameni de artă se arată, de multe ori, nemulțumiți de **subiectivismul** criticii. O anchetă nu

de mult efectuată de o revistă confirmă acest lucru. Considerăm însă că, în asemenea cazuri, se confundă ideea **obiectivității** cu aceea a **onestității** criticii. Planurile sînt, cum se vede, diferite. De pe tărîmul psihologiei artei, discuția este îndrumată spre acela al **eticii profesionale.** Exigența artistică nu poate fi concepută, cum s-a văzut, în afara afirmării unui gust propriu, cît mai larg exercitat prin lectura a cît mai numeroase opere datorate marilor scriitori, prin urmărirea spectacolelor jucate de mari interpreți din țară și de peste hotare. În absența gustului artistic, hrănit de lecturi și — dacă e vorba de teatru — susținut de posibilitatea comparării valorilor scenice create în spații geografice corespunzătoare — critica nu poate rămîne decît la afirmații dogmatice. Însușirea unor principii generale nu-i înarmează pe viitorii critici cu vreo misterioasă unitate de măsură menită a fi aplicată, cu rezultate imediate, matematic exacte, în activitatea „profesionistă". Aprecierea valorii artistice nu presupune numai deslușirea ideilor, a finalității ideologice. Ea constituie un act de adeziune mai complicat și mai intim. E adeziunea la o anume concepție artistică, însoțind concepția de viață a autorului, adeziunea față de o realitate estetică inedită, surprinzătoare, de multe ori, pentru unii, depășită — poate — pentru alții, însă purtînd neapărat amprenta talentului. Critica artistică ambiționează să sesizeze tocmai acest punct nodal, acest sîmbure care definește viabilitatea operei de artă. Cînd nu reușește acest lucru, articolul critic rămîne, în cazul cel mai bun, o cuminte dare de seamă despre temă, subiect, intrigă, idei — chiar cînd acestea nu au încorporare artistică.

Din cele arătate se poate deduce că aprecierea critică nu poate fi, în sensul psihologic și estetic cel mai propriu, decît **subiectivă.** Dacă ar putea fi strict obiectivă — critica s-ar putea face mult mai exact prin mașini de calcul, ca și statistica, traducerile sau lecturile automate ș.a. Dar faptul este imposibil, — deși se vorbește acum în urmă de o „poetică matematică" — între altele și pentru motivul că nu poate fi evaluată într-un cîmp anume o realitate ce aparține altui cîmp, sau nu pot fi comparate realități de naturi diferite. Or, dacă opera de artă este un produs al subiectivității creatorului (creația nu poate fi obiectivă prin geneza ei ci — doar — prin sensurile ei umaniste) judecata critică nu va putea fi nici ea altfel decît subiectivă. Evident, discuția noastră se situează în domeniul psihologiei artei, fapt care

e nevoie să fie accentuat, pentru a evita regretabila confuzie între sensul psihologic, epistemologic și cel etic al noțiunii de obiectivitate. A se desprinde de opera pe care o discută, căutînd formulări **obiective,** adică în afară de sine, este un non sens, atîta vreme cît critica reprezintă tocmai ecoul unui fapt prin excelență subiectiv.

În cîmpul artei, există particularități psihice, există o coloratură emoțională care conferă relației creator-cititor sau spectator reliefuri și puncte de contingență aparte.

Cunoașterea științifică este diferită și nu se poate suprapune cunoașterii artistice. Creierul electronic nu va da niciodată judecăți subiective, pentru că nu dispune de gîndire independentă, de sensibilitate, afecte. Tendința de a ne depăși prin gîndire originală și elevație afectivă îi aparține în exclusivitate omului. Subiectivitatea judecății devine atunci un semn de spontaneitate a intelectului care aduce în plină lumină condiția noastră de ființe raționale, apte să facă a înainta cunoașterea și a se încînta de măreția naturii pe care o transformă. Relația subiect-obiect aparține naturii, dar totodată este o realitate trăită subiectiv și — în artă — ea se manifestă cu precădere.

Ceea ce nu înseamnă că arta este terenul unor manifestări anarhice ale unor individualități zăvorîte în capcane solipsite.

Artistul este, în cele din urmă, o ființă socială — criticul la fel — și subiectivitatea lor este plămădită, determinată în măsură apreciabilă de cadrele specifice societății în plină mișcare. Relația subiect-obiect se împlinește pînă la a nu putea fi separată de reciproca ei : obiect-subiect. Prin toți porii ființei sale sociale artistul trăiește momentul unui mediu, al unei colectivități umane specifice, în ultimă analiză, trăiește istoria poporului său și — implicit a umanității. În felul acesta devine posibilă și capătă sens comunicarea între indivizi, comuniunea intereselor, a educației, aspirațiilor, acțiunilor cărora artistul le devine un exponent chiar indirect și neintenționat, în perimetrul viziunii și a experienței sale de viață. Eul individual este, în asemenea măsură, saturat de impresiile exterioare, care au, evident, coloratură socială, încît a vorbi de expresie pur individuală în artă apare ca un non-sens.

Tocmai această latură socială, nelipsită oricărei opere artistice viabile, îi determină sensul și deschide posibilitatea de a **explica,** adică de a desfășura o serie de judecăți care depă-

șesc simpla notație de impresii individuale, fugitive. Intuiția criticului, bazată, cum s-a văzut, pe un gust artistic îndelung exercitat se completează și se susține cînd acesta are a-și „striga tare impresiile" cu judecăți care situează opera în contextul social dat. Cine dă verdicte neargumentate, **neobiectivate** în acest fel, nu convinge, ci lasă să apară semne de întrebare cu privire la **subiectivismul** sau **impresionismul** său. Caracterul **științific** al criticii de artă rezultă, fără a amesteca domeniul științei cu cel al artei, din obiectivitatea judecăților de valoare, analizînd fenomenul în funcție de rolul social al artei, gradul de dezvoltare a societății, raportul dintre conținut și formă și alte determinative psihologice, etice, istorice etc.

Pentru dezvoltarea eficientă a criticii trebuie înlăturate pseudocriteriile periferice, de grup, sau cele extraartistice, publicitar-pedagogice, cele izvorîte din umoarea neagră a resentimentului și care-i demoralizează pe cei ce și-au făcut din această activitate de critic o necesitate spirituală. „Esențial este ca fiecare artist, în stilul său propriu, păstrîndu-și individualitatea artistică, să manifeste o înaltă responsabilitate pentru conținutul operei sale" – se arăta în Rezoluția celui de al IX-lea Congres al P.C.R. Înlăturînd orice tendințe de „exclusivism sau rigiditate", critica poate să înlesnească schimbul de idei „dezbaterea principială, liberă a problemelor de creație, de teorie și istorie a artei ; pe baza concepției noastre despre lume și societate". Opiniile critice nu trebuie privite, de altfel, drept verdicte definitive, ele nu au și nu pot avea pretenția de a da soluții obligatorii. Critica înlesnește schimbul de idei, contribuind la formarea gustului public. Și atunci cînd se vorbește de **gust** și de **educație** estetică se subliniază, în fond, caracterul personal al aprecierii, determinat de preferințe și de contactul îndelungat, neîntrerupt cu arta.

Ilustrație și reflexivitate — actualitate și valoare

O anume limitare, vreme de cîțiva ani, a posibilităților de informare sistematică asupra creației literare și artistice, limitare survenită în numele unor principii rău înțelese, cum ar fi descongestionarea programelor școlare umaniștice de abuzurile factologiei sau ierarhizarea studiilor în funcție de o actualitate privită lacunar, prin ignorarea organicității procesului dialectic al devenirii, a prejudicat, cel puțin aparent, drumul firesc al difuziunii valorilor și al educației estetice. Mai multe generații nu au putut dobîndi în școală acel imbold al sensibilității fără de care muzicalitatea unică și gravă a liricii eminesciene rămîne înșiruire de sterpe noțiuni. Marii clasici erau unilateral cercetați, despre Macedonski, despre mișcarea simbolistă, din care nu se cita măcar numele lui D. Anghel, manualele de școală nu pomeneau, după cum aceleași cărți păstrau o tăcere deplină și asupra lui O. Goga, Lucian Blaga, Ion Barbu, T. Arghezi, asupra lui Mateiu Caragiale etc., etc. În fine, renunțăm a mai enumera aceste goluri care înghițeau și activitatea lui Maiorescu și opera lui Iorga și atîtea alte contribuții.

Era deci firesc ca, după ce documentele de partid au atras atenția asupra unor carențe ale învățămîntului, să urmeze discuții mai adîncite asupra dezvoltării culturii românești ca un proces obiectiv, determinat de factorii specifici, definitorii pentru forța creatoare a poporului nostru. S-a observat atunci, și nu numai atunci, că operele anonime, țesute și filtrate de o îndelungată experiență, comportă mai multă adîncime și originalitate decît nu știu care poem epic relatînd anecdote privitoare

la eroii „negativi" care dau foc unei șire de paie, unui grajd, sau proferează cuvinte de amenințare la adresa „pozitivilor". Comoditatea unui așa zis realism care echivala, în fond, cu platitudinea, culorile trandafirii ale operelor care **ilustrau** în loc să scormonească, să caute, să pasioneze prin descoperirea meandrelor adevărului s-au văzut astfel, din ce în ce mai mult, compromise.

Treptat, arta noastră, teatrul, pictura, poezia, romanul — chiar și filmul în cele din urmă — au început să parcurgă din nou (sau : în continuare) drumul de la simpla relatare împodobită festiv în cel mai searbăd și mai banal pitoresc, la reflexivitate, de la descriptivism la problemele etice și filozofice ale individului și ale colectivității.

Rememorarea acestui proces este utilă înțelegerii momentului actual, spre a distinge, din vasta producție artistică, elementele vii, spre a explica, pe de altă parte, și unele exagerări în abordarea modurilor de expresie mai insolite. Poezia și proza idilică, cu imaginile unui autohtonism desuet, nu mai poate încînta pe amatorii de artă, astăzi. Însă nu orice poezie clară, cîntînd natura și nu orice proză care-și propune o desfășurare logică, pe baza acumulărilor treptate în conturarea personajelor, merită priviri îngăduitoare sau chiar disprețul, tratîndu-le ca subprodus.

Este de înțeles entuziasmul neofitic al tinerilor care i-au descoperit singuri, în anii studenției sau după aceea, nu numai pe Ion Barbu, dar și pe Sașa Pană, pe Urmuz, pe Ion Vinea, Ilarie Voronca, pe Geo Bogza — recomandat de primele sale volume de versuri, reviste avangardiste ca **Unu ș.a.** Literatura aceasta își are, neîndoielnic, locul ei bine determinat în evoluția scrisului artistic, într-o perioadă cînd fronda antifilistină putea aduce satisfacții, constituind un antidot împotriva inerției intelectuale. Dar fronda în sine, cea care, în mod deliberat, apela la ilogic, la explorări onirice, la calamburul sarcastic, a rămas, ca atitudine, desprinsă de valorile artei. Ion Barbu este mare poet nu pentru că a surprins spiritele prin hermetismul său care „în aplicare e adesea numai filologic" (G. Călinescu) ci prin tensionarea lirismului înălțat la domeniul cunoașterii esențelor. Structurile logice, care nu se confundă neapărat cu discursivitatea silogistică, nu pot fi evitate, cel puțin ca niște componente ce susțin emoția poetică, nici în cazurile-limită cele mai tipice. Incifrarea nu înseamnă excluderea organizării ci,

mai degrabă, utilizarea unor coordonate puțin comune, menite a conduce, prin sublimarea aparențelor exterioare, spre straturile de profunzime ale emoției lirice. Modernitatea nu presupune, deci, abandonarea organizării interne a emoției, după cum nu înseamnă exclusiv cerebralizare. Blaga este un gînditor care trimite la meditație adîncă, fiind, implicit, un mare liric ; Ion Barbu este, la noi, promotorul unui amplu lirism al cunoașterii, conjugînd ideea și emoția. Poezia noastră actuală, cea care se recomandă prin modernitatea expresiei, se mișcă, prin A. E. Baconsky, Șt. Aug. Doinaș, prin Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Cezar Baltag, Marin Sorescu, între aceleași coordonate, fiecare conturîndu-și, se înțelege, în măsura autenticității comunicării lirice, timbrul original. Reprobabilă rămîne, la alți autori tineri, pastișa.

Însă poezia românească oferă și alte aspecte care se înscriu organic celor mai bune și mai diverse tradiții, de la Eminescu și Macedonski la Arghezi și Blaga, de la Goga și Cotruș la Mihai Beniuc, și iar de la Eminescu la D. Anghel, Ion Pillat, V. Voiculescu, George Lesnea pînă la Nicolae Labiș, Ion Brad, Aurel Rău, Ion Alexandru, de la Arghezi și Adrian Maniu la G. Călinescu, de la Mateiu Caragiale la Al. Al. Philippide și Demostene Botez, Otilia Cazimir, G. Topîrceanu. Nu propunem aici, firește, nici ierarhii nici familii de spirite. Apropierile se pot face în serii variate, ideea de bază constituind-o existența unui puternic filon național, susținut de cele mai deosebite personalități, fără acele sublinieri forțate, căutate, ale unei expresivități menite să epateze prin suspendarea inteligibilității.

Și în plastică, Brâncuși și Țuculescu se înscriu aceluiași orizont național lipsit de ostentația subiectivizării solipsiste, a proiectării eului prin forțarea originalității. Căutările izbutite nu reprezintă nici aici intenționalitate programatică, ci dezvoltări spontane, cu o finalitate **artistică,** nu una exclusiv tehnică sau de ilustrare a unor idei anterior decise.

Realizînd astfel depășirea ilustrativismului, a decalcului realității, asistăm la constituirea unor opere de mai adîncă reflexivitate, dezvăluind sensuri împlinite printr-o organizare logică și accesibilă a efortului creator.

Pragurile acestei accesibilități sînt, evident, diferite. Educația atristică presupune un proces continuu de integrare într-o continuitate istorică. Este o operație prin care orice act creator dobîndește identitate, rămînînd numai ca timpul să

confirme autenticele valori. Bogata experiență a artei naționale și universale poate servi însă, în prealabil, și autorilor, ca mijloc de confruntare. Permanențele estetice se manifestă, în orice caz, prin integrarea marilor probleme ale omului în contextul și în continuitatea aspirațiilor grave ale vieții, prin ruperea zăgazurilor care ne izolează în imediat, în contingențele unui moment, proiectîndu-ne, prin emoția pură a reflexivității în orbita veritabilelor esențe umane.

Refuzul acestei izolări în cotidian, deci al îngustării de perspectivă, nu echivalează, bineînțeles, cu desconsiderarea actualității. Dimpotrivă. Însă noțiunea de actualitate, tocmai pentru că a fost cultivată, într-o vreme, pînă la fetișizare, într-un înțeles prea restrîns, se cuvine a fi mai nuanțat conturată.

Conștiință de sine a umanității și, într-un chip mediat, a istoriei, literatura devine, pe măsură ce depășește semnificația cotidianu'ui, obiect, fără să înceteze a fi, prin aceasta, proiecție a subiectivității. Dar subiectul însuși se constituie obiectiv, cum se știe, prin determinări mai largi, dintre care le-am numi, în termeni foarte generali, pe cele de ordin social (epocă istorică, spațiu și specificitate etnică, tradiții culturale, formație spirituală etc.). Sadoveanu nu e de înțeles, bunăoară, fără Miorița și fără spațiul moldav, fără Neculce și Ion Creangă, fără situațiile specifice începutului de secol. Scriitorul **preia,** așa dar, un complex de elemente pe care le sintetizează, le colorează subiectiv, original, propulsînd un mesaj artistic propriu, obiectivat prin actul creației.

Supraetajată în acest mod, relația subiect-obiect capătă, în cazul literaturii, caracterul unui proces continuu, desfășurat în spirală. Mod de cunoaștere specific, poezia asimilează experiența prezentă și cea trecută, reflectată în opere anterioare, chiar atunci cînd este sau își propune să fie iconoclastă. Suprarealismul și chiar mișcarea dadaistă, de pildă, prin însăși negația tradiției, o presupun, o evocă, o supun comparației și — ca atare — judecății.

Trecute prin filtrul unei personalități aparte, — impresiile, afectele, viziunile constituite, cărora li se adaugă reflectările inedite ale unor aspecte la fel de inedite, deci actuale, se ordonează în structuri noi, care nu echivalează cu suma componentelor (de fapt nici nu se poate vorbi de componente în sens cantitativ). Subiect și obiect se întrepătrund atunci, subor-

52972

BIBLIOTECA BUCUREȘTI

donîndu-şi şi alte raporturi corelate, antitetice : individual şi social, vechi şi nou, particular şi universal etc. Orice operă artistică reprezintă, într-un fel, o sinteză subiectivă, aspirînd la universalitate.

Firește, a aspira nu înseamnă a atinge, în chip necondiționat, idealul. Şi condiționarea cea mai directă şi mai severă este aceea a talentului, arcul voltaic ce unește contrariile, conferind operelor noi individualitate concretă şi generalitate, în acelaşi timp, calitate de bun comun şi durabilitate inextricabilă.

Lucrurile sînt, astăzi, mai bine înțelese şi s-ar părea că, amintindu-le, forțăm uşi deschise. Ideea de **proces** al opoziției între factorul subiectiv şi cel obiectiv în literatură nu a fost însă satisfăcător luată în seamă. Or, pornind de aici, multe noțiuni apar în adevărata lor lumină. Ce reprezintă, de pildă, actualitatea ? O categorie relativă, nedefinisabilă în afara raportărilor la istoricitate, la fluxul necontenit al fenomenelor. Dar a nu vedea în faptul actual, imediat, pulsația continuității, a nu vedea ceea ce se numește unitatea în varietate, înseamnă a rămîne la considerarea epidermică a faptelor, înseamnă a reține dintr-un proces dialectic complex, unul singur sau şi mai multe momente izolate, lipsite de semnificația generalului care poate fi pus în relief în cazuri particulare anume. Pe drept cuvînt, filozoful de origine română Ştefan Lupaşcu făcea, într-un studiu de acum cîțiva ani, constatarea potrivit căreia dificultatea de a defini noțiunea de structură **(Ce este o structură ?)** se datorește abordării ei statice, folosind cadrele logicii aristotelice. Pentru a ajunge la definiția care-i frămîntă atît de mult pe gînditorii contemporani, e necesară o logică nouă, dinamică, adaptabilă ea realității, şi nu invers.

Într-o accepție foarte modernă, întreaga operă a unui scriitor poate fi înțeleasă ca o structură (evident, nu numai de ordin lingvistic). În acest caz, dar nu numaidecît în acesta, noțiunea de actualitate nu ne-ar putea oferi „stricto sensu" decît o singură latură a unei geometrii foarte complicate. Un scriitor care-şi biruie subiectivitatea, narînd conştiincios ceea ce un prezent oricît de măreț îi oferă, se rezumă în chip fatal la un descriptivism miop, făcînd constatări asupra unor fapte situate în acelaşi plan şi care nu dobîndesc nici un relief estetic. Este eroarea multor scriitori care, cu ani în urmă, au dat fie poeme epice de tipul „Minerii din Maramureş", fie poezii lirice de o naivă platitudine, gen A. Toma, fie atîtea şi atîtea lucrări în

proză, tributare celei mai primitive și mai idilice concepții despre artă. Evaluarea exclusivă a raportului dintre conținutul faptic al poeziei, prozei, piesei de teatru și realitatea curentă, studiată „documentar" de autori, „pe teren" nega, în fond poeziei, romanului, piesei de teatru, posibilitatea acelor largi acolade vizînd marile și veritabilele probleme ale omului. Valoarea devenise funcție de raportare la actualitatea imediată, celelalte criterii (inclusiv acela designat prin termenul „măiestrie") estopîndu-se în fața temei și a subiectului. Exemplele ar fi inutile. Ideea de structură este, astfel, eludată, dimensiunea diacronică fiind absentă atît cu referire la obiect cît și la subiect, adică la conștiința artistică.

E adevărat, astăzi nu mai publică nimeni asemenea compuneri. Prejudecata actualității rău înțelese mai circulă, însă, și încă în zone pretențioase, cum ar fi critica și istoria literară. Căci actul valorificării critice mi se pare incomplet la cei care repudiază analiza profundă a operelor de teama de a nu cădea în conținutism sau descriptivism. Istoria literară și implicit spiritul monografic, prin care ea se susține, aplicat scriitorilor, revistelor, curentelor, nu mai poate fi considerată o simplă activitate culturală, extraliterară. Singura formă de comentariu critic ar rămîne cronica literară sau recenzia, iar foiletonul dedicat acestui scop ambiționează atunci doar pretinsa reconstituire a „structurii" inefabile a artistului, inclusiv schițarea unui profil al cărții discutate, din perspectiva purei subiectivități a criticului. Cum se vede, în acest caz relația subiect-obiect funcționează într-un singur sens, subiectivitatea (artistică) a criticului amenințînd să copleșească semnificația valorică, obiectivă, a autorului și a cărților discutate. Așa a procedat I. Negoițescu chiar într-un studiu de istorie literară, încercînd să ne ofere imaginea unui alt Eminescu, „al său" ceea ce, eseistic vorbind, nu e lipsit de interes deși concluziile ne-au apărut, cel puțin în parte, inacceptabile, atît logic cît și estetic.

Într-o cronică mai veche din „Contemporanul", N. Manolescu, ocupîndu-se de cartea lui D. Micu : **Lirica lui Lucian Blaga,** teoretiza chiar această poziție a criticii care, afirma autorul **Contradicției lui Maiorescu,** îl creează pe poet : „Blaga se va naște, va fi, doar la capătul acestei exegeze (a lui D. Micu) cînd ultima frază se va încheia". Altfel, susține criticul, cercetarea nici n-ar avea rost : „Ce e de explicat dincolo de circumstanțele exterioare ale operei, dincolo de două-trei mecanisme

tehnice ?" Dar a nu recunoaște a existență obiectivă operei în afara conștiinței artistice a recenzentului sau a-i reduce specificul la cîteva procedee tehnice, pe lîngă că înseamnă o îngustare de peisaj estetic, duce la o perspectivă arbitrară și exclusivistă, dintr-un unghi individual strict și... „actual" (raportat la momentul lecturii). Să presupunem (ceea ce, de fapt, se întîmplă, în majoritatea cazurilor), că, după apariția unui volum, apar cîteva asemenea cronici sau recenzii, în care autorul și opera sînt văzuți numai din perspectiva unei subiectivități artistice — aceea a criticului-creator. După cîteva săptămîni sau luni, ecoul acestor eseuri s-a stins. Afluența aparițiilor editoriale se conjugă astfel ca parțialitatea de principiu a discuțiilor și apoi cu absența lor, ulterioară ecoului prim al ieșirii de sub tipar. Actualitatea noilor volume de poezii sau de proză, în sensul interesului pe care-l suscită, este anormal de scurtă. Și nu se întîmplă acest lucru numai cu cărțile mediocre, ci chiar și cu cele mai valoroase. De exemplu, despre volumul lui Al. Al. Philippide **Monolog în Babilon** s-a vorbit destul ? Dar despre creația lui Sadoveanu, Arghezi, Călinescu (poetul, romancierul), scriitori care reprezintă veritabile coloane de susținere ale literaturii românești contemporane se discută suficient ? Publicarea, sporadică, a cîte unui document, scrisoare sau amănunt biografic nu suplinește exegezele munțioase cu care critica rămîne datoare cititorilor ca și scriitorilor. Pentru că autenticile valori nu-și epuizează strălucirea și puterea de fascinare în funcție de calendar, iar disputele programatice, de cele mai multe ori gălăgioase și intolerante, îl depărtează pe cititor și permit proliferarea mimetismului, de regulă subliniat și de un naiv și inoperant pînă la urmă — orgoliu. Noul, actualul, nu stă aici. „Noutatea — spunea G. Călinescu — e o valoare de concentrație asupra obiectului, contribuția eternă a personalității în redescoperirea universului". Deci, e vorba de un **obiect** asupra căruia personalitatea creatorului — critic sau poet — are a se apleca neîncetat, cu pasiunea veritabilei vocații dublată de curiozitatea omului de cultură impregnat de ecourile prelungite în contemporaneitate ale valorilor acumulate de omenire în timp.

Critică sau istorie literară?

O uzanță publicistică, tinzînd a deveni prejudecată, separă încă, în chip artificial, preocupările criticii literare după criteriul prea puțin diferențiat al anului sau al epocii istorice în care a apărut cutare sau cutare operă.

Cine se ocupă de lucrări mai vechi ale unui scriitor de curînd decedat, în genere cine se ocupă de mișcarea literară din trecut, de scriitorii chiar reprezentativi dar care au trăit în epoci mai îndepărtate — ar face, se consideră, exclusiv istorie literară.

În schimb, critica literară s-ar referi numai la operele prezente, la cărțile care împodobesc vitrinele cele mai recent schimbate ale librăriilor.

Distincția e arbitrară, și nu s-ar cuveni să ne rețină atenția, cu atît mai mult cu cît, în fond, ea nu mai este teoretizată de nimeni, dacă nu ar avea încă oarecare ecou în cercurile oamenilor de litere. Acest ecou, determinînd și anumite practici redacționale se reflectă direct în activitatea însăși a cronicarilor literari. Și atunci, cu sau fără intenție, se ajunge la îngustarea nedorită a celor două domenii. Unii autori scriu cu convingerea că fac exclusiv istorie literară, eliminînd punctele de vedere ale criticului, alții consideră că fac o critică eficientă fără raportări de istorie literară. Multe din cronicile literare sau recenziile publicate în reviste și ziare iau în discuție cărțile noi ca și cum acestea ar fi opere izolate, fără preocuparea de a-l încadra pe autor într-o familie de spirite, fără a stabili filiații

și ierarhii valorice. De aici, unele recrudescențe apologetice, afirmații neacoperite de argumentul obiectiv al criticului care frecventează valorile afirmate în timp.

Este istoria literară cu totul în afara criticii ? Este critica independentă de istoria literară ? Iată întrebări a căror reluare într-un nou context ar contribui la înlăturarea unor prejudecăți cu implicații nedorite asupra dezvoltării literaturii.

Fără punctul de vedere al criticului literar (care ține seama de specificul artistic al literaturii) istoria literară rămîne simplă factologie. Fără considerentele istoricului literar care privește fenomenul dat într-un cadru mai larg, critica rămîne limitată la impresii lipsite de posibilitatea obiectivării prin paralelisme și disocierii estetice.

Teoretic, chestiunea a fost tratată insistent de G. Călinescu, în postfețele volumelor consacrate vieții și operei lui Eminescu, mai tîrziu în **Principii de estetică** (1939) și în prefața la **Istoria literaturii** (1941) : „nu e cu putință o critică fără perspectivă totală istorică, deci fără tradiție". Ideea l-a preocupat mereu pe autorul monografiilor capitale despre Eminescu, Creangă, Filimon, Gr. Alexandrescu – cu atît mai mult cu cît practicile publicistice contrarii, fără opunere aparentă, se manifestau totuși cu îndărătnicie. Într-o „cronică a optimistului" din 1962, scriitorul semnala, pe de o parte, consecințele a ceea ce el definea „filologismul pur sau un anume impresionism împodobit cu o erudiție numai aparentă sau și adevărată, însă fără pene-trația corelațiilor subtile la nivel artistic". Pe de altă parte, G. Călinescu atrăgea atenția în același articol asupra „alergiei" unor critici față de situarea în timp : „mă tem... ca nu cumva acest fel de alergie să nu contribuie, rău înțeleasă, la încurajarea criticii poematice pe care sînt tentați a o îmbrățișa unii tineri, cu primejdia inconsistenței și gratuității" („Contemporanul" – 19 oct. 1962).

Ani la rînd s-a scris, de pildă, despre poezia lui Beniuc, comparînd-o doar cu ea însăși, ca un fenomen avînd drept cauzalitate unică prezentul. Scriitorul manifestă însă mai multă complexitate decît i-au atribuit criticii.

Afirmații unilaterale și oarecum „în sine" s-au făcut și asupra lui Marcel Breslașu sau Mariei Banuș, ca să nu mai vorbim de judecățile emise asupra lui Dan Deșliu sau asupra unor dramaturgi ca Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius ș.a.

Pentru că Zaharia Stancu se ocupa în **Desculț** de o epocă mai îndepărtată în timp, fără ca, prin aceasta, mesajul contemporan al operei să fie mai puțin reliefat, critica, recunoscînd calitatea narațiunii, nu și-a neglijat nici „datoria" de a-i indica scriitorului subiecte mai actuale. S-a uitat însă că orice poet, prozator, dramaturg vine cu o anumită experiență de viață, cu preferințe pentru un domeniu sau altul al realității, cu o structură psihică și artistică aparte. Actualitatea poate fi, pe de altă parte, surprinsă în trăsăturile ei specifice și prin alegorie și simbol, prin reîntegrarea unor împrejurări istorice în care ochiul contemporan deslușește valorile prezentului. Între alții, Bertolt Brecht, scriitor de un militantism necontestat, procedează astfel și acțiunea din **Mutter Courage,** plasată în timpul războiului de 30 de ani, dezvăluie sensurile unui umanism contemporan afirmat cu vigoare.

Lucrurile apar astăzi foarte limpezi, cel puțin în enunțul lor. Există opere scrise în trecut, dar cu un indiscutabil ecou în prezent, după cum există opere scrise în prezent care, nedepășind sfera contingentului, rămîn în afara artei literare. Fără îndoială, cunoaștem importante opere care au ca subiect actualitatea. Semnificația lor transcende însă cotidianul și se înscrie în orbita amplă a valorilor umaniste. Față de această orbită valorică, punctul de pornire are mai puțină însemnătate. Situarea în timp a creației unui scriitor nu se face prin datarea subiectului, ci prin notele definitorii ale operei de ansamblu. Or, nici o poezie, nuvelă, piesă, nici un roman — nu pot fi cercetate și definte prin ele însele.

Critica noastră mai recentă nici nu procedează altfel. Cînd Eugen Simion, căutînd să surprindă personalitatea poetică a lui G. Călinescu, vorbește de un petrarchism balcanic, (folosind, în treacăt fie spus, chiar sistemul călinescian de referințe aplicat, se-nțelege altor scriitori), afirmația, chiar dacă nu-i în totalitate acceptabilă, suscită meditația și contribuie, în orice caz, la înțelegerea autorului. Scriind despre Bacovia, criticul D. Micu simte nevoia să facă apropierile dar și deosebirile față de Verlaine și Baudelaire și să-i amintească pe Poë și pe Henri de Régnier.

Cerințele definirii logice se aplică și în critica literară dacă nu cu aceeași stringență ca în științele pozitive, în orice caz — în același sens, cu aproximările specifice unui domeniu ca acela al valorilor estetice. Genul proxim și diferența specifică sînt indi-

cate aici de comprehensiunea, gustul artistic, cultura și rafinamentul criticului. Ele conduc la apropieri și disociații în scopul de a contura viziunea proprie a autorului, amplitudinea volutelor lirice, profunzimea și ritmarea sondajului epic, capacitatea de a străbate spațiile, dincolo de interesul anecdoticului imediat.

Critica înseamnă, în ultimă instanță, propunere de ierarhizare, bineînțeles, fără spirit sentențios, or, în absența unei scări valorice, operația este iluzorie. Invers — istoria literară care nu-i străbătută de ideea valorificării artistice se limitează la cronologie și arhivistică. Atunci articolul, studiul sau eseul care urmărește reprofilarea unui scriitor și aduce noi interpretări, lărgind aria de înțelegere estetică a operei, reprezintă o contribuție de istorie sau de critică literară ? Răspunsul pare simplu, și întrunește acordul criticilor. Totuși, mentalitatea generată de uzanța necesarelor clasificării impuse de studierea largă a domeniului unic al literaturii stăruie încă, în practică. Critica noastră a stăruit o vreme și stăruie și acum, cu un deosebit simț al responsabilității, asupra moștenirii literare. Spiritului arhivistic al acestor cercetări, dominant altă dată, i s-a substituit un spirit critic multilateral și nuanțat, potrivit specificului artistic al literaturii. De aceea, cînd presa noastră literară se oprește îndelung asupra operelor lui L. Blaga, Ion Barbu, V. Voiculescu sau Ion Vinea, cînd au apărut ample monografii creatoare despre Rebreanu, Topîrceanu, Macedonski, Maiorescu ș.a., cînd operele lui T. Arghezi și G. Călinescu apar în ediții definitive, urmînd lui Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, asistăm, în fond, la o intensificare a criteriului valoric și istoric totodată, asistăm la lărgirea ariei de acțiune a criticii literare. Foiletonul critic a luat în discuție, bunăoară, nuvelistica lui Pavel Dan, ca și volumele unor prozatori ca Al. Ivasiuc, Mircea Ciobanu, piesele lui D. R. Popescu, Iosif Naghiu sau ale lui M. R. Iacoban. Un tînăr poet, cum este Marin Sorescu, simțea chiar nevoia acum cîțiva ani să discute poemul **Anabasis** al lui Saint-John Perse a cărui „echivalență" în românește o datorăm lui Ion Pillat (v. „Contemporanul nr. 10/1966). Prin aceste insistențe asistăm, în fond, la stabilirea unor coordonate mai clare și bogat nuanțate ale creației actuale. Nu-i vorba numai de

restituiri sau reconstituiri, ci de o profundă restructurare a tabelei de valori menită a transforma ceea ce ne-am obișnuit a numi istorie literară, dintr-o cercetare de arhivă, într-un domeniu viu, populat de mari figuri sortite a dăinui în posteritate și a influența în sens pozitiv conștiința criticilor. Critica răspunde astfel cerinței de a lărgi sfera actualității literare, atrăgîndu-i noi zone, legînd creația prezentă de cea a trecutului, într-o împletire care demonstrează permanențele spirituale ale poporului nostru.

Contemporaneitatea literaturii

Contemporaneitatea nu se caracterizează, pe întregul ei teritoriu, prin ceea ce numim „spiritul modern". Lăsînd la o parte orice paseism, sîntem datori a lua în considerare o realitate : o mare parte a cititorilor se arată ostilă poeziei, prozei și chiar teatrului sau muzicii care se prevalează cam cu snobă emfază de adjectivul adaos în coadă : **modern.** Nu cred că numai lipsa pregătirii teoretice, a educației artistice ar putea să explice acest refuz, cu atît mai mult cu cît modernismul, cel puțin de la romantici încoace, dar și înaintea lor, constituie, sub diverse forme, un permanent subiect de discuție. Prin urmare, dacă orice inovație aduce o cîtîme de inedit care poate surprinde, în orice caz, ideea de progres în literatură și artă, ideea afirmării continue a unor puncte de vedere originale — nu mai poate surprinde pe nimeni. Motivul rezervei unora față de ceea ce se înscrie sub titulatura de modern este, cred, de altă natură : confuzia între noutatea dezvoltată organic și cea premeditată. Spiritul modern este un rezultat al evoluției gîndirii, în funcție de ansamblul ideilor științifice, filozofice, politice, tehnice ale epocii. El apare spontan și nu deliberat. Deruta este cauzată de cei care își propun să fie moderni, înainte de a se întreba dacă există pur și simplu ca artiști. Este curios, în aparență, că sub acest raport, pseudocreatorii (care-și „planifică" modernitatea), în loc să se afirme ca inovatori — cum pretind — devin epigonii celor care realmente inovează. Cum fenomenul este astăzi mai răspîndit decît în epoca apariției simbolismului, a expresionismului și chiar a suprarealismului, a dadaismului, futurismului etc., apare nor-

mal ca și reacția publicului să fie mai largă, uneori ajungîndu-se chiar la refuzul creației autentice, mai dificil discernabilă astăzi de contrafaceri. Speriat de efortul de a înțelege, înșelat de un presupus ermetism, cititorul comun este gata să se îndrepte către literatura de al doilea raft : aventuri, romanțări etc. sau, sceptic și indiferent, să prefere alte activități.

În definirea spiritului modern trebuie evitată deci orice asociație semantică (la care ar invita înrudirea de termeni) cu **moda.** Marea poezie modernă – aceea care fixează momentul actual din evoluția spirituală a umanității – este menită să reziste vremii. În aparență se află și aici un paradox : veritabila inovație este tocmai aceea care trece examenul durabilității. Într-un eseu asupra lui Baudelaire, Michel Butor consideră că punctul fundamental în gîndirea poetului care ne-a lăsat „Florile răului" îl constituie tocmai acea conștiință a poeziei pe care el tinde s-o tălmăcească și cititorului : Baudelaire „nu se mulțumește să înțeleagă el însuși ceea ce face, lui îi apare necesar să încerce a-l face și pe altul să înțeleagă" (**Essais sur les modernes,** p. 9). „Paradisurile artificiale" nu ar fi decît modalități de a stabili corespondențe cu poezia, pentru a dovedi că opiumul sau hașișul nu sînt decît paleative, ca putere de acțiune asupra sensibilității, în comparație cu poezia.

Perenitatea se obține prin originalitate artistică, prin elevație intelectuală și afectivă menită a avea audiență largă, nu prin dispreț orgolios față de cititor. De aici se deduce că spiritul modern (fără ghilimele) constituie în primul rînd o categorie istorică, iar expresia lui în literatură (multilaterală, bogată, antrenînd conținuturile de conștiință ca și limbajul), departe de a se opune spiritului unor epoci foste moderne – deci trecutului – și oricît radicalism ar presupune, vine doar să adauge caracteristici noi tezaurului spiritual al omenirii. Baudelaire nu l-a făcut inactual pe Victor Hugo, Robbe-Grillet sau Nathalie Sarraute nu l-au pus în umbră nici pe Balzac nici pe Flaubert, cunoașterea lui Ionescu nu ne dispensează de a-l citi și urmări la teatru nu numai pe Shakespeare sau Racine, dar nici pe Ibsen sau Pirandello, fără să mai vorbim de Caragiale, pe care autorul **Rinocerilor** ni-l evocă prin unele trăsături. Există o continuitate a culturii și literaturii și, dincolo de aparentele contradicții, numai calitatea raportărilor la valorile umane, consfințite printr-o lungă evoluție, determină rezistența creației la asaltul timpului. Calitatea metalului (prețios sau nu) explică de ce, în vechi

morminte, sînt descoperite monede cu efigia ştearsă, alături de altele intacte. Însă, întocmai unei monede vechi, o operă literară care nu participă la o categorie istorică anumită, care nu e în stare să definească idealurile, concepţiile, mentalitatea unei epoci, nu are putere circulatorie. Evident, romanul actual nu mai are pretenţia de a concura starea civilă, ceea ce nu înseamnă că proza modernă – aceea a anilor 60 ai secolului nostru – chiar şi atunci cînd se rezumă la întretăierea unor planuri introspective mai puţin coherente – nu reflectă **o parte** a spiritului epocii, a spiritului nou care se afirmă în prezent. Am subliniat : **o parte,** pentru că, mai trebuie să adaug, spiritul modern nu reprezintă o entitate dată, asupra căreia se realizează un acord, nu este unitar, omogen, ci dimpotrivă, este diferit şi străbătut de contradicţii. În literatura contemporană se poate vorbi de un modernism funcţional (al mijloacelor de expresie) care îmbracă, şi acesta, puncte de vedere uneori contradictorii asupra artei. Concepţii filozofice diferite propun răspunsuri opuse marilor întrebări referitoare la destinele omului. Alături de umanismul care-şi află resurse mereu împrospătate în acţiunea de înlăturare a oricăror vestigii de inegalitate, se situează scepticismul etic contemporan de sorginte existenţialistă propovăduind sau numai constatînd tragismul rezultat din conştiinţa inutilităţii. Ca atare, spiritul modern comportă înţelesuri şi coordonate istorice şi filozofice, nu numai de strictă tehnică artistică. Versul alb sau versul clasic, romanul descriptiv, psihologic – sau proza care urmăreşte numai mutaţii şi atitudini interioare, fără individualizări prea sigure, teatru sau antiteatru, toate aceste discuţii implică orientări axiologice, estetice, etice care transgresează domeniul limitat al meşteşugului artistic. În literatură, spiritul modern este tocmai expresia universului artistic al scriitorului, univers atît de cuprinzător astăzi, încît cerinţele simplificării, ale organizării aproape geometrice se fac tot mai mult simţite. Nuditatea expresiei lirice, aruncarea peste bord a descriptivismului, a ceea ce, de mult, Verlaine numea doar „literatură" sau – cum ar fi spus Camil Petrescu – calofilia, căutarea esenţelor, dincolo de preocupările caracterologice în proză şi teatru, iată tot atîtea aspecte ale spiritului modern care tinde să reflecteze numai coordonatele majore ale universului artistic contemporan.

Firește, asemenea tendinţe sînt racordabile unor tradiţii memorabile, care se impun logic şi necesar, fără intenţii prestabilite,

De la inefabilul durerii și al resemnării din **Miorița,** străveche expresie a comuniunii cosmice, de un tragism atît de modern în multe privințe, pînă la jertfa creației prezentă în legenda meșterului Manole, depășind limitele romantice ale exegezei, pînă la extatica plutire în spațiul profund al eminescianismului, de acolo la Macedonski, Arghezi, Ion Barbu, iată numai cîteva jaloane ale tradițiilor liricii autentice a anilor noștri. Se mai poate scrie ca în epoca lui Eminescu ? – s-au întrebat unii. Dar întrebarea este pusă greșit. Gravitatea orgii eminesciene transcende anecdoticul și se înscrie în intimitatea spiritului contemporan ca o neliniște mereu alimentată de un amplu sentiment al opoziției între eu și lume. Dar Ion Barbu nu este modern ? Dar Lucian Blaga ? Spiritul modern nu se manifestă neapărat în ininteligibil, în divorțul dintre euforia lirică și cuvînt.

Ca trăsătură comună poeziei și prozei moderne se poate vorbi mai curînd de restrîngerea anecdoticului, — implicit a decorativismului, a sentimentalismului banal și direct afirmat. Poezia împrumută prozei, din ce în ce mai mult, starea de tensiune, concentrația, întretăierea neașteptată de planuri, în timp ce poezia se curăță tot mai mult de prozaism. Iată una din dominantele literaturi contemporane, și nu cea mai puțin semnificativă.

Critică unilaterală

Critica românească a înregistrat, în ultimii ani, rezultate remarcabile, în primul rînd prin delimitarea mai precisă a actului aprecierii artistice, ca și prin recunoașterea unei finalități, a unei polarizări de interese în jurul valorii. Pornind de aici, s-au efectuat tatonări în direcții diferite, unele reușite, în funcție de gustul și cultura autorilor, altele — acceptate sub rezerva apariției unor personalități apte să le ilustreze și să le justifice.

S-a discutat și la noi despre o critică fenomenologică, despre cea structuralistă, în numele unei aspirații binecuvîntate de a surprinde esențele. În același timp, a fost anatemizat nu numai normativismul dogmatic, sociologismul ș.c., dar a fost, la fel, anatemizată, și critica numită uneori, fără precizarea termenului, **universitară,** adică sistematică și cea stilistică, și cercetarea procedeelor, și monografiile, și studiul biografic, și studiile de istorie literară. Și la ce să ne rezumăm, în schimb ? La eseistică nudă, la foiletonul impresionist, care neagă cu ton prea categoric legitimitatea investigării sistematice, în numele unui antiscientism programatic ? Chiar un teoretician al noului roman occidental, Maurice Nadeau, vorbind despre personalitatea romancierului, nu ezită totuși să arate că aceasta se manifestă „într-un mediu, o societate, o epocă anume, fiind capabil să-i capteze (acestei societăți) undele sensibile".

Fără îndoială, uneltele criticului trebuie adaptate specificului operei, însă nu de puține ori asistăm la situația curioasă a abordării lucrărilor recenzate dintr-un unghi singu-

lar, care este acela al criticului, fără să fie şi al autorului. Se scriu atunci articole ori intens pozitive, ori intens negativiste, orice argument al supunerii la obiect fiind respins ca străin personalităţii şi viziunii criticului. Ajungem deci la întrebarea : opera de artă este o realitate obiectivă, sau ea este o potenţă actualizată în subiect ? Deci – absorbim obiectul contemplaţiei estetice, îl cufundăm în subiect, sau îl explicăm printr-un complex de coordonate, dintre care, unele sînt exterioare ? Orice opţiune prealabilă cunoaşterii datelor concrete ale operei supuse discuţiei critice poate fi viciată : de multe ori critica foiletonistică ia o alură impresionistă, poematică, neglijînd situarea la timp. G. Călinescu atrăgea atenţia, cum aminteam şi cu alt prilej, asupra „criticii poematice pe care sînt tentaţi a o îmbrăţişa unii tineri, cu primejdia inconsistenţei şi gratuităţii. Preferinţa pentru formulările aforistice ne poate da o impacienţă pentru epic, adică pentru cursul istoric".

Nu am avea de obiectat împotriva acestei modalităţi de a face critică, dacă ea nu ar tinde să uniformizeze oarecum disputele de idei în jurul operelor de astăzi sau din trecut. Astfel, deşi se scrie acum mai mult despre autorii de azi ca şi despre cei din trecut, privirea evolutivă asupra literaturii rămîne sporadică şi palidă. Se consacră, predilect, cronici cărţilor de poezie, mai puţin celor de proză şi aproape deloc producţiei dramatice, aceasta rămînînd a fi apreciată aproape numai prin optica regizorilor de spectacole. Despre săritorii clasici sau chiar despre cei mai apropiaţi, din perioada interbelică, despre cei maturi se fac articole cu precădere la aniversări, în stil de „campanie" care determină apatia cititorilor. Subiectele speciale, cu referire la anumite aspecte ale unei opere sau a personalităţii unui scriitor au rămas bune pentru temele de examen. Ideea de continuitate şi – implicit – posibilitatea privirii de sus a fenomenului literar, ca proces evolutiv, rămîn neexplorate, deci ierarhizarea valorilor, cercetarea relaţiilor artei cu epoca, elemente care contribuie la orientarea scriitorului şi a cititorilor rămîn, uneori, deziderate. Or, rolul orientativ nu se poate exercita efectiv prin discutarea separată a cîte unui anumit scriitor actual, fără a ţine seama de aria mai largă a fenomenului literar abordat.

Opera de artă se pretează, dacă nu explicării strict deterministe, explicitării ei intime prin cunoaşterea condiţiilor apariţiei (personalitatea autorului, mediu, epocă, etc.) Pentru că

„practic — arăta G.Călinescu — **arta pură, fără preocupări morale şi probleme, e un non-sens critic şi criticul care osîndeşte didacticismul şi metafizicul e un intelectual de formaţie barocă".**

Făcînd această afirmaţie, care nu-i singura de acest fel, autorul **Istoriei literaturii** şi al **Principiilor de estetică** continua, în fond, un făgaş tradiţional al criticii româneşti. Ibrăileanu, a cărui operă e supusă, în momentul de faţă, cel puţin unor respectuoase contestări, (mai ales după reapariţia de data recentă a „Spiritului critic"), reprezintă, în critica noastă, un punct de maximă apropiere între estetic şi social, fără a confunda niciodată planurile. Chiar într-o fază mai veche a activităţii lui, pe cînd polemiza cu E. Lovinescu şi cu O. Densusianu asupra moralei în artă, criticul de la „Viaţa românească" preciza : „susţinem că artistul **are** o atitudine în faţa vieţii — a operei sale : nu susţinem că **trebuie** să aibă.... Criticul care nu judecă atitudinea scriitorului activitatea sa, idealul său, nu-şi face datoria". Firește, orice atitudine, cît de umanitară, e caducă dacă artistic opera este eşuată. Dar să revenim la Călinescu, pentru a sublinia afirmaţia din prefaţa la **Impresii asupra literaturii spaniole** : „Literatura (...) e o lume proprie, cu geografia, zoologia, botanica, sociologia, bucătăria ei chiar, şi vorbind despre forme nu negi orice conţinut". Este evident că sensul esenţial şi nucleul actvităţii critice îl constituie actul apreciativ, judecata de valoare dar aceasta e şubredă în afara gustului literar format şi al culturii care permite compararea valorilor, asociaţii şi disociaţii pentru a reface relieful operei. Obligaţia de a argumenta judecata de valoare se referă şi la biografie — fără a face prin aceasta biografism sau psihologism, şi la sociologie — ceea ce nu-i identic cu sociologismul vulgar. „Lipsa de curiozitate ştiinţifică explică şi îngustimea orizontului critic".

Unilateralizarea se asociază, în cazul criticii poematice de care am amintit, cu preţiozitatea, blazarea în faţa **subiectului** operei, care e declarat aproape invariabil anecdotică, şi cu exprimarea căutată anume pentru sugerarea incomunibabilului. Se confundă însă, în asemenea cazuri, două planuri distincte : cel social şi cel existenţial, propriu personal şi numai ei. Iată, însuşi Eugen Lovinescu, unul din promotorii absurdului rezultat şi prin absenţa posibilităţii de comunicare, a consacrat mai mult de o pagină în volumul său **Journal en miettes** acestei confuzii. Citez doar cîteva rînduri : „În realitate criza limbajului nu există... Socialmente totul e comunicabil... Din vremea lui Molière (...)

pedanteria, preţiozitatea falsificau înţelegerea. Dar, preţioşii voiau, în mod deliberat, să creeze un limbaj de neînţeles, să se distingă de alţii. Astăzi, la fel, separaţia e voită..." (p. 125).

Critica poate folosi toate cunoştinţele domeniilor înrudite sau îndepărtate literaturii, fără a renunţa la accesibilitate şi fără a avea rezervele cauzate de grija delimitării esteticului. O critică **completă** în sensul atribuit de Ibrăileanu, însă cu nuanţările rezultate ca urmare a evoluţiei contemporane a ideilor, poate deveni şi accesibilă prin însuşi faptul că ea face apel la cunoştinţe numeroase pentru a sesiza natura specifică a operei.

Exponenţii de astăzi ai noii critici, după mai bine de un deceniu şi jumătate de la apariţia lucrării lui Roland Barthes : **Le degré zero de l' écriture,** în afara nuanţelor de vocabular, nu au mers nici ei mult mai departe. În cartea sa **Pourquoi la nouvelle critique ?** Serge Doubrowski recunoaşte, de pildă, legitimitatea utilizării disciplinelor înrudite, a ştiinţelor particulare în critică. E drept, el face în plus şi precizarea — importantă — conform căreia critica nu poate fi **totală** — aşa cum o preconizează — dacă ea nu depăşeşte interpretările parţiale, făcute din diversele unghiuri (psihologie, sociologie, economie etc.), rezemîndu-se ferm pe o filozofie „care să sesizeze omul ca existenţă". Trecem peste contradicţia teoretică a autorului care, considerînd filozofia un domeniu al sintezelor optează pentru filozofia existenţei, fără a o delimita însă de literatură, de artă (aşa dar, Serge Doubrowsky săvîrşeşte el însuşi, într-o măsură, prin considerarea preferenţială arătată filozofiei, eroarea pe care vrea s-o combată vizavi de alte domenii extranee esteticului). Reuşeşte, totuşi, noua critică să pătrundă mai repede şi mai direct în intimitatea faptului literar ? A izbutit să surprindă mai adînc ceea ce noi numim **inefabilul** artistic ? În afară de exegezele la obiect, care ţin de **intuiţia** şi de sagacitatea criticului mai mult decît de mteoda lui nu aflăm altceva decît simpla afirmare a existenţei unui spaţiu între cuvîntul cumn, cotidian, care ar reprezenta tocmai „gradul zero" al expresiei şi multiplicitatea înţelesurilor sale în planul artei. E vorba aici fie de o multiplicitate de sensuri caracteristică operei **deschise,** (Doubrowsky), fie de dualitatea **intenţiei** — deliberată sau nu, a acelei intenţii de a spune deodată acelaşi lucru dar şi altul, diferit (Gerard Genette : **Figures).**

Ca și creația, critica rămîne astfel o activitate **deschisă,** care continuă să-și adreseze ea însăși întrebări asupra propriului statut. În orice caz, ea își propune să **expliciteze** și nu să **explice** în sens determinist, să expliciteze ireductibilul operei, singularitățile autorului, pentru că, arată Doubrowsky, „cărțile nu **se** scriu (singure) : cineva **le** scrie. Cum se vede, metodele noii critici nu duc cu mult mai departe. Ba chiar, în măsura în care explicitarea specificului literaturii (mai puțin a valorii) este încercată din perspectiva filozofiei existenței rezultatele investigației nu pot fi decît unilaterale, tinzînd a acredita noi prejudecăți.

Mai recent, noțiunea criticii totale a fost reluată la noi de A. Marino, în amplul său studiu **Introducere în critica literară** (1968). Delimitîndu-se de punctele de vedere prea înguste manifestate în timp, ca și de afirmațiile neconvingătoare ale noii critici, autorul cărții se pronunță pentru acea critică totală în care „toate metodele pot colabora", subsumate fiind criteriului estetic. „Nu exclusivismul, ci pluralismul metodelor devine marea necesitate a criticii literare, nu regimul restrictiv, ci extrema disponibilitate și elasticitate". În concepția autorului, critica devine astfel „sinteză creatoare" din a cărei perspectivă „exclusivismul și dogmatismul dispar". În sensul acesta, considerăm că dezvoltarea preocupărilor spirituale, frecventarea intensă a frumosului, a capodoperelor vor înlesni progresele criticii noastre, pentru a nu fi în situația de a afirma, precum odinioară Eminescu : „. . . **această manoperă minunată de a ridica pe public la sine și de a fi cu toate aceste înțeles în toate de el au priceput-o într-adevăr prea puțini**". Firește, această „manoperă" de care vorbea poetul se împlinește la nivelul cunoștințelor, a mentalității și mijloacelor de acțiune corespunzătoare fiecărei epoci istorice. Astăzi, afirmarea acestor idei reflectă și o atitudine militantă, racordată marilor tradiții ale criticii românești, tradiții ce nu au fost totdeauna privite în lumina importanței și bogăției lor.

II.

Criticul Eminescu

A fost Eminescu un critic ? Insuficient și nesistematic abordată, această latură a creației sale a fost și este încă subordonată preocupării gazetarului. Totuși, critica (literară, teatrală) a fostului elev al Tui Arune Pumnul nu se suprapune unei profesii întîmplătoare, ci este expresia unei vocații ce-i întregește personalitatea. Se cuvine, așadar, să părăsim considerarea în subsidiar a posturii apreciative, a judecăților de valoare emise de Eminescu. Critica nu a fost pentru autorul **Luceafărului** și al **Scrisorilor,** un simplu „violon d'Ingres", ci mărturia vie a aceleiași conștiințe artistice care ne-a lăsat opera cea mai adînc înrădăcinată spiritualității românești. Poetul a fost în egală măsură critic de artă, critic al societății epocii, fundamentat pe viziunea teoretică de ansamblu a unui estetician și filozof al culturii.

E adevărat, contribuția eminesciană în acest domeniu îmbracă formele publicistice obișnuite, răspunzînd implicit atribuțiilor gazetarului. Impresionează însă unitatea concepției, fermitatea convingerilor, aria informației depășind, în multe privințe, orizontul oricărei alte personalități culturale ce s-a manifestat în aceeași epocă, după celebrele studii de prospectare și îndrumare critică ale lui Maiorescu. Poetul avea să lărgească aria de investigare a mentorului „Junimii", avea să aducă formulări noi, izvorîte din cunoașterea și aprecierea comparativă a litera-

turilor străine, cum vom vedea, și din intuirea profundă a specificului estetic și a organicității creației naționale.

Împrejurările au făcut, însă, ca aceste contribuții eminesciene să nu dobîndească relieful cuvenit în conștiința contemporanilor, și nici după aceea. A dus la acest rezultat mai întîi pregnanța liricii sale, de un aspect neașteptat, deconcertant chiar față de creația poetică anterioară. Poetul a trecut, astfel, înaintea criticului, estompînd o latură care, ea singură, ar fi constituit un merit de primă mărime pentru oricare alt om de cultură, chiar dacă nu s-ar fi manifestat în chip superior în alt domeniu, sau poate tocmai de aceea. În al doilea rînd, e de presupus că față de autoritatea și ecourile prelungite ale poziției maioresciene în domeniul literaturii și al culturii române, reținînd atenția publică, delimitările lui Eminescu în același domeniu apăreau drept o continuare sau o întărire a afirmațiilor avansate de șeful „Junimii". Dacă la aceste contribuții mai adăugăm faptul că modalitatea publicistică utilizată de Eminescu, deși a înlesnit în mai mare măsură discuțiile la obiect, a făcut posibilă confuzia cu preocupările stricte ale ziaristului, avem destule elemente care explică interesul mai puțin accentuat arătat, în posteritate, criticului Eminescu. Dealtfel această preocupare nici nu avea încă la noi, în epocă, un statut bine precizat. Nu se știa încă prea bine ce este critica literară, care sînt modalitățile și funcțiile ei. De aceea, multe opinii literare ale poetului, deși azi observăm că întregesc un tot unitar, rămîneau risipite în rubrici diverse sub titluri ce sugerau parcă efemeritatea. Multe din vederile literare ale poetului au apărut într-o publicație, pe atunci, obscură : **Curierul de Iassi,** „foaea publicațiunilor oficiale din resortul Curții apelative din Iassi" — motiv pentru care, în glumă, poetul o numea „foaea vitelor de pripas". Partea neoficială a acestei gazete a primit totuși, între 1876—1877, nestematele gîndirii eminesciene, înscriindu-se, astfel, în rîndul celor mai prețioase documente ale literaturi noastre.

Activitatea de critic a lui Eminescu era însă de dată mai veche. Începînd cu articolul publicat în „Familia" din Pesta asupra repertoriului teatral românesc (**Teatrul românesc și repertoriul lui,** în nr. 2/1870), continuînd cu cele publicate în „Federațiunea" sau în „Albina", apoi cu munca de la „Curierul de Iassi" și „Timpul", cu colaborările la „Fîntîna Blanduziei" și „România liberă" (către sfîrșitul vieții) se poate vorbi de o continuitate a contribuției sale de critic. În afară de acestea, mai trebuie men-

ționate manuscrisele nepublicate de poet și fragmentele de critică, dintre care majoritatea au apărut în ediția lui I. Scurtu (M. Eminescu : **Scrieri politice și literare** — manuscrise inedite și culegeri din ziare și reviste, I, 1905) *). Cum, totuși, o colecție din „Curierul de Iassi" nu există la Biblioteca Academiei (fapt confirmat de Șerban Cioculescu în **Viața lui I. L. Caragiale,** ed. 1969, p. 93), cercetările privitoare la ideile criticului și la aria lor de manifestare au rămas întîmplătoare, circumscrise, în continuare, activității ziaristice a poetului. Ba chiar, lipsind posibilitatea comparării textelor din „Curierul de Iassi" (care constituie un tot caracteristic) cu cele din alte publicații — cum ar fi cele din „Timpul" — nu s-a putut stabili identitatea de opinii și, în unele cazuri aproape și de formulare a ideilor reluate de Eminescu după un număr de ani, fapt care a adus de exemplu, așa cum am arătat altădată, la atribuirea unor articole scrise cert de poet, condeiului lui Caragiale...

Iată, așadar, o serie de motive care explică insuficienta atenție acordată acestei componente deloc neglijabile a scrisului eminescian : critica. Și totuși, I. Scurtu semnalase importanța ei cînd, în introducerea la volumul citat mai sus, arată la pp. VI și XXXII că este vorba de „întregul unei opere prețioase, a unei clădiri de cugetare și muncă gazetărească de cel mai mare interes istoric-literar". Ideea de întreg, de organizare a cugetării teoretice apărea astfel menționată. Firește, era vorba de „muncă gazetărească", pentrucă ideile acestea ale poetului au apărut sau au fost destinate apariției în gazete, fără ca, prin aceasta, importanța lor să rămînă limitată strict la faptul cotidian. În acest sens e semnificativă menționarea acestor contribuții într-o istorie a literaturii : aceea a lui N. Iorga (**Istoria literaturii române contemporane,** I, p. 133) care reține cîteva din ideile critice ale lui Eminescu, se referă la aprecierea de către poet a teatrului lui Alecsandri, și amintește și cronicile din „Curierul de Iassi", desigur fără a avea putința să insiste, dat fiind profilul lucrării.

---

* In timp ce lucrarea noastră se afla sub tipar, a apărut în volum o culegere aproape completă : **Mihai Eminescu despre cultură și artă,** alcătuită de D. Irimia (Ed. „Junimea"), avînd meritul de a pune în circulație largă texte de mare importanță pentru cultura noastră, și implicit pentru subiectul tratat în aceste pagini. Ea vine după culegerea lui I. Massoff : **Eminescu și teatrul** (1964) și după diversele dispute referitoare la paternitatea unor articole și cronici pe care, însă, autorul selecției nu le menționează.

Care sînt dominantele criticii eminesciene ? Ideea cardinală este aceea a originalității culturii românești, originalitate pe care o pretinde și scriitorilor, dramaturgilor ierarhizînd operele în funcție de calitatea lor, bizuindu-se pe o noțiune limpede a specificului artistic. În acest sens, reluînd cu argumente noi una din tezele „Daciei literare", Eminescu ia atitudine împotriva traducerilor de valoare îndoielnică și din autori obscuri. Apare astfel surprinzătoare diagnosticarea precisă, autoritară aproape, a numeroși scriitori, printre care Ponson du Terrail care e un „autor nesănătos de povestiri de senzație făcute să sperie babele și copiii". Eugène Sue, deși „are mai mult talent", este „scriitor cu cotul" pentru care „producția devine meserie". Reținem un criteriu clasic — acela al sanității operelor și distincția importantă între producția artistică (creație) și meserie. Creația angajează nu numai talentul (recunoscut lui Eugène Sue) ci și realitatea oglindită, care nu poate fi decît realitatea vieții unui anumit popor. Traducerile din autorii citați mai sus apăruseră într-o publicație din Piatra Neamț intitulată „Colectorul literar de ambele sexe", prilej pentru poet să se întrebe : „La drept vorbind, la Piatra, într-un ținut muntos, plin de legende, de proverbe, locuțiuni, apoi de localități istorice, „colectorul" nu găsește ce să culeagă?" Folclorul și istoria — iată sursele cele mai importante ale literaturii naționale, afirmate de Eminescu în linia unui romantism moderat, pentru că, revelat de romantici, valorificat de Herder (unul din inițiatorii mișcării Sturm und Drang), folclorul înseamnă totuși clasicitate. Și, în continuare, aflăm o mărturie a prețuirii literaturii lui Creangă : „Citit-au vreodată colectorii pe Dănilă Prepeleac, pe Soacra cu trei nurori și altele din care să se inspire și cum vorbesc și se mișcă ținutașii din Neamț ?". Creangă e autentic, comunică un spirit milenar, originalitatea sa e probantă. Numai acest fel de opere pot îmbogăți literatura, așa cum creațiile lui Shakespeare, Goethe, Molière, ale lui Goldoni, Björnson, V. Hugo, Hebbel, Holberg, citați de Eminescu aici ca și în alte articole, îmbogățesc literaturile popoarelor lor. Valorile universale se impun prin autenticitatea națională, primordială. Din literatura română, în afară de Alecsandri ale cărui comedii le apreciază pentru spiritul lor, însă cu rezerve față de unele frivolități și față de limbajul prea împestrițat (în articolul menționat din „Familia" în 1870), Eminescu acordă o deosebită prețuire lui Hasdeu, pentru **Răzvan și Vidra**, citează meritele lui

Matei Millo, ale lui Slavici, Anton Pann. Criteriul valorificării îl constituie adevărul comunicării. Acești autori „au de spus ceva adevărat, ba chiar un trist adevăr" (C. de l. nr. 24/1877). Pentru aceleași calități, pentru senzația de autenticitate care pune în cauză, am spune azi, condiția existenței omului, este privit cu înțelegere și simpatie sinceră Gogol. Scriitorul rus nu idealizează și nu transformă realitățile triste în picanterii agreabile : relele aplecări, spre a nu le numi altfel, sînt arătate în plina lor înjosire, fără farmecul frazei care să le facă picante". Este aici o atitudine critică depășind limitele realismului clasic, sugerînd o intuiție artistică încă neobișnuită atunci. E vorba de filonul adevărurilor umane adînci, care se impun dincolo de textul propriu-zis, învăluind arderi mocnite, gînduri nemărturisite, tendințe sufletești neexplorate și nerealizate. Aceste preferințe ale criticului sînt exprimate în limbajul critic al epocii, fără nuanțările pe care evoluția ulterioară a curentelor literare și estetice avea să-l perfecționeze. Dincolo de noțiunile de caractere, adevăr al vieții, de realitate, simțăminte nobile ș.a., Eminescu nu avea la îndemînă un vocabular critic de natură să-i înlesnească expresia receptivității sale mult evoluate în contextul epocii. Dar antenele sale de artist îl conduc ferm spre aprecieri exacte. Că nu poate fi vorba de o oglindire aidoma a vieții în artă, în concepția criticului de la „Curierul de Iassi", se deduce și din respingerea a ceea ce numim azi naturalism : „Pentru d-zeu ! Nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie regula de aur a tuturor artiștilor, fie ei poeți, fie pictori, fie muzicieni, fie actori... nu credem că reprezentarea crudă a slăbiciunilor trupești este menirea artei..." (C. de l. nr. 139/1876).

Că Eminescu depășește canoanele esteticii clasice se deduce și din neaderența sa, oarecum singulară, față de creația lui Corneille și Racine, autori care imită tragediile antice, dezvoltînd un patos convențional. În același timp, preferința sa nu îmbrățișează în întregime nici opera lui Schiller, pentru lipsa de specific a subiectelor tratate de acesta.

În fine, e dificil de cuprins într-un singur articol principalele idei literare ale poetului, care, consecvent cu el însuși, nu ține seama de rigorile unor anume curente sau modalități artistice. Vom mai reține totuși, dintr-o definiție a operei de artă care, formulată anterior în „Curierul de Iassi", e reluată în termeni aproape identici în „Timpul" ideea închegării armonioase a creației : „ O piesă de teatru e esteticește un întreg ca și un ta-

blou sau o simfonie. Fie tabloul cît de frumos dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimicește ; fie simfonia cît de frumos executată, dacă în mijlocul execuției un străin ar pune instrumentul la gură și-ar începe a țîrlii fără înțeles, impresia simfoniei întregi se șterge într-o clipă". Interrelațiile elementelor ce alcătuiesc întregul (în termeni moderni : structura) sînt intim conjugate, determinînd semnificația de ansamblu.

Opera de artă se adresează, însă, publicului, Eminescu subliniază rolul formativ al literaturii și artei, în spiritul unui iluminism adecvat dezvoltării culturii naționale : „Nu este destul să cultivăm frumoasele arte : ...noi credem că datoria fiecărui român cu simțăminte românești este de a căuta mijlocul să răspîndească frumoasele arte în popor, să facă să se înrădăcineze în deprinderile lui, astfel încît să fie o parte integrantă în educațiunea lui". (C. de I. nr. 1/1877). Departe de orice intenție vulgarizatoare, însă, criticul Eminescu nu înțelege nici un moment să abdice de la specificitatea estetică. De aceea, cu un alt prilej, el completează această idee importantă : „Nu zic și încă cu tot dinadinsul nu voi să zic că el (autorul) să coboare pînă la publicul lui... **Această manoperă minunată de-a ridica pe public la sine și de a fi cu toate acestea înțeles în toate de el au priceput-o într-adevăr prea puțini".** (subl. ns.). Critica eminesciană ale cărei jaloane le-am schițat numai în rîndurile de față, cunoaște dezvoltări în domeniul mai vast al filozofiei culturii. Studiul atent, din acest unghi, al ideilor sale ne poate oferi, sîntem convinși, perspective noi în interpretarea peisajului culturii noastre din a doua jumătate a secolului trecut.

Creangă și Junimea

A fost Ion Creangă junimist ? Afirmațiile categorice, într-un sens sau altul, simplificînd nepermis lucrurile, nu ne conduc la o imagine veridică, bine individualizată a prozatorului. Ele pot genera considerații unilaterale asupra operei de o copleșitoare vigoare și complexitate realistă a fiului de țăran din Humulești, ceea ce ar contribui mai departe la inexacta evaluare a tezaurului artistic pe care acesta l-a creat.

Este în afară de orice îndoială că nu Junimea l-a produs (în sensul strict al cuvîntului) pe artistul Creangă. De altfel, niciodată cenaclurile sau societățile literare nu au creat talentele ce le-au ilustrat, deși de cele mai multe ori le-au impus și le-au făcut cunoscute, contribuind la dezvoltarea lor ulterioară. Dar a deplînge — așa cum s-a întîmplat — soarta unor scriitori cum sînt Creangă sau Eminescu pentru dificultățile pe care le-ar fi avut de trecut în creație datorită condițiilor în care au fost siliți să scrie, dată fiind existența **Junimii** și a lui Maiorescu, — ni se pare nu numai exagerat ci de-a dreptul inexact și chiar ridicol.

În monografia consacrată marelui clasic, G. Călinescu arăta încă în 1938 raporturile reale ale povestitorului cu **Junimea,** subliniind îndeosebi apropierea sufletească de Eminescu și prețuirea reală a fostului diacon de către Maiorescu [1].

Unii biografi, făcînd abuzive interpretări ale documentelor și analize ale operei din care criteriul specificului literar era în cea mai mare parte absent, au complicat inutil lucrurile, igno-

[1] G. Călinescu : **Viața lui Ion Creangă,** Buc., Ed. Fund., 1938, p. 193.

rînd adevăruri elementare. Astfel, pentru autorul unei monografii, prezența lui Creangă în cercul **Junimii** era comparabilă aceleia a lui Gulliver în țara piticilor[2]. Lăsîndu-se la o parte fapte esențiale se afirmă, între altele, că **Junimea** cultiva „disprețul... față de orice era creație folclorică sau de inspirație populară". Sprijinul acordat, în diferite rînduri, de Maiorescu fostului său elev de la școala preparandală era văzut ca reflexul interesului „murdar" de a atrage partizani. Autorul comentează aproape întreaga operă a humulesteanului din perspectiva unui antijunimist total și consecvent. Astăzi se știe însă că, bunăoară în ceea ce privește literatura populară, poziția lui Maiorescu (prin urmare poziția recunoscută a **Junimii**) era clară, în sensul prețuirii creației populare, continuîndu-se sub acest aspect un punct de vedere mai vechi, acela al „Daciei literare". Discuțiile de istorie a literaturii, mai ales acelea în legătură cu relațiile între Eminescu și **Junimea,** prilejuite de comemorarea celor 75 de ani de la moartea poetului și mai ales studiile apărute cu ocazia centenarului „Convorbirilor literare" au contribuit, în bună parte, la înlăturarea unor afirmații eronate de tipul celor citate mai sus. Se pare însă că în ceea ce-l privește pe Creangă unele neînțelegeri persistă.

A se vorbi despre antijunimismul povestitorului nostru de geniu, înseamnă a prezenta nu numai o rea interpretare a faptelor, ci și ignorarea noțiunii de asociere sau grupare literară. Între membrii grupării (care nu avea statute) dealtfel ca și între cei reuniți mai tîrziu în jurul revistei „Contemporanul" sau al redacției de la „Viața românească" nu putea fi identitate absolută de vederi. Comunitatea ideilor se rezuma la cîteva principii foarte generale și chiar acolo interveneau nuanțări și rezerve. Deviza știută „intră cine vrea, rămîne cine poate", – trebuie interpretată atît în sensul stimulării activității creatoare cît și în acela al neobligativității însușirii unor anume idei, în măsura în care acestea contraziceau opiniile cardinale ale aderenților. Cazul lui G. Panu care a părăsit **Junimea,** indignat, după lectura Scrisorii a III-a de către Eminescu poate fi luat de exemplu, de altfel ca și dezerțiunea lui N. Gane sau desprinderea lui A. D. Xenopol de politica aceluiași cerc, atunci cînd nu a mai fost de acord cu țelurile și mijloacele ei. Este, de altfel, un lucru ușor de înțeles că orice grupare intelectuală presupune

[2] Pompiliu Caraion : **Ion Creangă,** Ed. Tin., Buc., 1955, pp. 170 și urm.

discuția, înfruntarea unor păreri diferite, chiar dacă în chestiunile cele mai importante există păreri comune. Așa era și la **Junimea** și așa se explică deosebirile de vederi care pe unii comentatori, grăbiți să potrivească faptele istorice cu ideile lor preconcepute, i-au îndemnat să eticheteze drept atitudini antijunimiste, fie unele manifestări de moment, fie unele păreri subiective, privind mai ales oamenii, iar nu ideile. Este clar că Eminescu și — uneori — și Creangă puteau privi cu rezervă sau chiar dezaproba anumite atitudini ale lui Maiorescu, după cum e sigur că-i disprețuiau pe mulți junimiști, mai ales din „caracuda" lipsită de spirit și de profunzimea necesară receptării ideilor înalte. Dar a-i opune cu totul cercului așa cum face un comentator care vede în bojdeuca lui Creangă, pe care o frecventa și Eminescu „un centru de rezistență împotriva literaturii și esteticii junimiste" [3] înseamnă a săvîrși o eroare respinsă de elementara logică.

Fără stimulentul pe care-l reprezenta cercul unde putea fi ascultat de Maiorescu și de Iacob Negruzzi, de V. Pogor și de mulți intelectuali remarcabili ai epocii și fără „Convorbirile literare", care i-a publicat scrierile, talentul celui care ne-a lăsat **Poveștile** și **Amintirile din copilărie** s-ar fi irosit, poate, în alcătuirea exclusivă de manuale școlare. Chiar dacă Eminescu este cel care l-a îndemnat să scrie, intuindu-i geniul, societatea în care l-a adus să se afirme a constituit cel dintîi public în funcție de care fostul diacon și-a putut prețui „alcătuirile", dînd curs erudiției sale țărănești, folclorice, într-o operă artistică de unică ținută. Cum am spus, personalitatea prozatorului nu se poate defini în funcție de ideile cercului pe care-l frecventa.

Creangă este departe de a constitui un prototip al junimismului fie literar fie politic și în fond ne îndoim că un asemenea prototip ar putea să existe, ca etalon al unor principii abstracte. Nici Maiorescu însuși, nici P. Carp, creierul politic al grupării (după 1871, căci pînă atunci membrii societății „se abțineau cu desăvîrșire de la orice acțiune politică" [4] nu se confundă în întregime cu atitudinile și vederile întregului cerc. Maiorescu avea opinii foarte precise asupra literaturii și expresia lor cea mai limpede o aflăm mai ales în cunoscutele sale articole : **O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867** și **Direcția**

---

[3] P. Caraiman, vol. cit., p. 214.

[4] Titu Maiorescu : **Istoria contemporană a României** (1866–1900), Buc., Socec., 1925, p. 38.

nouă în poezia și proza română (1872). Ideile sale au căpătat ecou prin **Junimea,** fără a fi însă receptate și mai ales înțelese de toți. Ele au impus o anumită linie de dezvoltare culturii naționale, cu aspecte pozitive. Dar meritul este, și în privința aceasta, al lui Maiorescu, și nu al **Junimii,** căci estetica sa nu a fost opera colectivă a cercului. Și în acest caz și în altele, se poate verifica faptul, după noi, semnificativ că personalitățile creatoare de prestigiu, chiar dacă animă o grupare literară sau artistică, depășesc de cele mai multe ori, prin aportul lor, meritele și însemnătatea culturală a grupării respective, limitate de regulă la un anumit moment istoric. În comparație cu grupul **Junimii,** meritele lui Creangă, ca și acelea ale lui Eminescu, Caragiale sau ale lui Titu Maiorescu însuși, se constituie independent, integrîndu-se de fiecare dată personalității autorului, văzută evolutiv, în ansamblul ei. Este de la sine înțeles că procesul formării acestor mari creatori în domeniul artelor sau al gîndirii teoretice nu scapă multiplelor și fireștilor determinări de ordin social, așa cum este azi dovedit. Însă aceste determinări de ordin social, așa cum este azi dovedit. Însă aceste determinări sînt mult mai numeroase și se exercită mult mai variat, în forme directe sau indirecte — decît influențele exercitate de un anumit grup sau școală ce se crează la un moment dat, tot în baza unor necesități obiective. Ca atare, nici junimismul nu trebuie înțeles ca o atitudine înghețată și abstractă prin care ar putea fi definiți nediferențiat Eminescu și Slavici, Creangă sau Maiorescu. Erorile săvîrșite de către unii comentatori, de altfel bine intenționați, care confundînd tendințele politice cu orientarea literară, prin junimism nu înțelegeau decît conservatorism reacționar, etichetă aplicată în chip automat și junimiștilor cu rol proeminent sau modest, cu o activitate de durată mai mare sau mai redusă în cadrul societății întemeiate de Titu Maiorescu la Iași, revelă, în fond, un punct de vedere îngust, dogmatic, deci străin cercetării științifice. Nu figurile pomenite mai sus, ca și altele din cele care au trecut pe sub luminile policandrelor din salonul lui Negruzzi sau Maiorescu, pot fi caracterizate prin participarea lor la **Junimea,** ci tendințele și rolul cultural al acestei societăți capătă consistență și își precizează profilul prin creația și activitatea în cadrul său a unora dintre personalitățile citate. Afirmațiile noastre pot fi întărite prin compararea **Junimii** cu situația altei grupări care a avut un rol precumpănitor pentru cultura și literatura română în primele decenii ale

secolului nostru. Valoarea lui Sadoveanu nu se explică exclusiv prin participarea sa la cercul „Vieții românești" (după cum nici colaborarea la „Sămănătorul" nu îl poate defini ca sămănătorist) iar Ibrăileanu a izbutit să separe îndrumarea literară a prestigioasei reviste de la Iași de orientarea politică a poporanismului. În cea mai mare măsură, „Viața românească" — publicația și gruparea de spirite din jurul ei — este opera criticului a cărui mentalitate artistică a depășit programul inițial al revistei, condusă la început de C. Stere și Paul Bujor. Numeroșii colaboratori, chiar cei mai consecvenți și mai devotați, ca M. Codreanu, G. Topîrceanu, Demostene Botez, Otilia Cazimir — nu pot fi considerați nici pe departe poporaniști. Într-o expunere făcută la Iași cu cîțiva ani înaintea morții sale, Mihai Ralea refuza, pentru „Viața românească" atributul de revistă poporanistă (chiar pentru perioada de început) argumentînd convingător prin articolele-program ale publicației și prin atitudinea principalilor ei promotori.

Cineva ar putea să cotraargumenteze împotriva paralelismului stabilit aici între „Convorbiri literare" și „Viața românească", bizuindu-se pe apartenența politică mult mai variată a colaboratorilor revistei pe care, efectiv, o conducea Ibrăileanu. Situația nu este, însă, mult deosebită de „Convorbiri". Caragiale a frecventat consecvent **Junimea** și a publicat mult în revista de a cărei apariție se îngrijea Iacob Negruzzi. Politicește s-a dovedit însă un instabil, care, datorită atît limitelor epocii cît și contradicțiilor tipice temperamentului său, s-a raliat nu numai conservatorilor junimiști ci și altor „fațiuni" politice. A scris la gazete liberale, a avut activitate electorală alături de „tachiști", renegîndu-i totuși pe toți pentru că experiența îi arătase pretutindeni aceeași discrepanță între principii și interesele mărunte, de ordin personal, ale politicienilor. Creangă a fost, la început „fracționist" (bărnuțist) dar a devenit apoi junimist iar în ultimii ani a citit și a publicat la „Contemporanul", fără a rupe relațiile cu **Junimea.** Eminescu a scris la ziarul conservatorilor, urînd, în fond, toată pletora politicianistă și depășind de multe ori prin vehemență și prin idei programul partidului. **Junimea** și-a asigurat însă un loc de seamă în istoria culturii și a literaturii noastre tocmai prin aportul acestor figuri care, ca oameni de principii, nu răbdau stagnarea și satisfațiile comode ale negoțului de idei. Ceea ce-i apropia pe toți era încrederea în virtuțile spirituale ale poporului, convingerea

că progresul implică schimbări organice, nu numai lustrul de suprafață, și — de aici — ura împotriva demagogiei de orice natură, combaterea cosmopolitismului și afirmarea valorilor culturii naționale. Prin creația lor literară, Eminescu, Creangă, Caragiale au contribuit în cel mai înalt grad la perpetuarea renumelui grupării de la Iași, alături de Maiorescu și de alții, în timp ce mentorul politic de primă mărime care era Petre Carp sau alți membri importanți ai **Junimii** ca V. Pogor și chiar I. Negruzzi, ca să nu-i citățm și pe cei mai mărunți, au rămas pe un plan secundar [5]. La fel, numele „doctrinarilor" poporaniști au rămas, în cazul „Vieții românești", în urma faimei pe care revista și-a dobîndit-o datorită literaturii lui Sadoveanu, Hogaș, Brătescu-Voinești, Gala Galaction, T. Arghezi, G. Topîrceanu ș.a., iar scrierile în spirit poporanist, de pildă ale lui Spiridon Popescu dar și ale altor colaboratori care nu au depășit un anume orizont limitat la aspecte critice ilustrative, cu o sublniată ținută moralizatoare, rămîn în bagajul documentelor literare de interes artistic minor. G. Ibrăileanu a știut să reunească, sub același steag, sciitori din generații și provincii diferite care au făcut onoare publicației, tendinței ei general democratice, atentă la realitățile naționale, promovînd deci o artă realistă cu rădăcini populare, și împotrivindu-se idilismului practicat de sămănătoriști. Personalități marcante ale „Vieții românești", Ibrăileanu și Sadoveanu, Mihai Ralea, Gala Galaction, G. Topîrceanu, Demostene Botez, Otilia Cazimir și atîția alții — nu pot fi însă priviți și opera lor explicată exclusiv prin apartenența lor la gruparea din jurul revistei ieșene.

Din cele arătate vom reține, în rezumat, că participarea personalităților de mare dotație la activitatea unei grupări literare sau artistice este departe de a absorbi ansamblul virtualităților creatoare ale acelora și, mai ales, de a nivela particularitățile specifice structurii psihologice și talentului fiecăruia. A afirma că Ion Creangă nu a împărtășit vederile de ansamblu, pozitive, ale **Junimii** — ar fi o inexactitate. În același timp, a-l vedea exclusiv ca junimist, mai ales atribuindu-i idei politice retrograde, sau vederi literare limitate la gradul de sensibilitate

[5] T. Maiorescu reține faptul semnificativ că pînă și D. A. Sturdza, fruntașul liberal, membru al Academiei și adversar al lui Caragiale „a luat parte la cîteva ședințe ale „Junimii" și a publicat în **Convorbiri** cercetări numismatice și studii asupra unor psaltiri". (Op. cit., p. 39).

şi de receptivitate artistică al „caracudei" – înseamnă a săvîrşi o eroare în sens contrar, neţinînd seama de particularităţile spiritului său, de originalitatea sa ca artist. Între cele două praguri, relaţiile povestitorului cu cercul condus de Maiorescu pot fi înţelese mai exact, cu reliefurile şi cu umbrele caracteristice, arătîndu-se importanţa lor – care, orice s-ar spune, covîrşeşte neajunsurile explicabile într-o societate frecventată de atîţia oameni deosebiţi ca temperament, preocupări, atitudini etice şi formaţie intelectuală.

De cînd datează legăturile lui Creangă cu **Junimea ?** În general, se admite că povestitorul a fost adus să citească în salonul lui Iacob Negruzzi (Maiorescu fiind la Bucureşti, ministru al cultelor şi instrucţiunii) de către Eminescu. Era în 1875 spre toamnă, şi e sigur că atunci Creangă a citit **Soacra cu trei nurori,** nuvelă îndată tipărită de „Convorbiri literare", în numărul cu data de 1 octombrie [6]. În acest sens concordă amintirile lui I. Negruzzi, G. Panu şi ale altor contemporani. Totuşi, după părerea noastră, se trece prea uşor peste afirmaţia precisă a lui Maiorescu, în unul din volumele care se remarcă mai mult decît oricare prin exactitatea meticuloasă a datelor [7] : „Cei ce pe atunci (adică în 1871 – n.n.) veneau regulat la adunările literare, erau – în afară de dl. B. Pogor, şi de autorul acestei scrieri, la care se ţineau alternativ întrunirile – Iacob şi Leon Negruzzi, Nicu Gane. . ." şi urmează lista principalilor membri, între care, în grupa profesorilor, este trecut şi Creangă, după Naum şi A. D. Xenopol. Că afirmaţia şefului literar al **Junimii** nu este făcută la întîmplare, din memorie, ne-o dovedesc cele două precizări pe care acelaşi martor le face imediat. Din prima, aflăm că mai erau şi alţi participanţi dar aceştia frecventau adunările mai rar („din cînd în cînd" – spune Maiorescu) şi lista lor începe cu V. Alecsandri. Deci Creangă nu venea numai din cînd în cînd. O a doua precizare pe care o face autorul **Istoriei contemporane a României** (1866–1900) este conţinută în subsolul aceleiaşi pagini, unde sînt enumeraţi cîţiva membri mai puţin marcanţi („membri mai erau : căpit. T. Şerbănescu, N. Burghele" ş.a.) precum şi cei care, după spusa lui Maiorescu, au venit „ceva mai tîrziu". Lista lor începe cu Emi-

[6] Cf., G. Călinescu : Op. cit., p. 186–187.

[7] Titu Maiorescu : Op. cit., p. 39, (în text şi în nota de la aceeaşi pagină).

nescu, Slavici, Tasu, **G. Panu** [8], Lambrior, B. Conta, și se încheia cu Duiliu Zamfirescu și I. L. Caragiale. Scrupulozitatea criticului este în genere de necontestat și aici ni se pare cu atît mai sigură cu cît cele două precizări menționate dovedesc grija autorului de a nu comite erori în datare. Faptul că numele povestitorului nu se afla citat în procesele verbale întocmite de A. D. Xenopol nu ni se pare destul de concludent. Chiar dacă participa, Creangă, încă neafirmat ca scriitor, probabil că nu îndrăznea să ia parte la discuții, încît Xenopol îl omitea. Procesele verbale erau întocmite, poate, și cu ceva întîrziere și în orice caz aceasta nu era o atribuție care să-l intereseze în chip deosebit pe viitorul mare istoric, încît el o îndeplinea în grabă. Alta era, evident, preocuparea lui Maiorescu, dispus să verifice atent faptele, mai ales știind că scrie în vederea publicării. De aceea, ni se pare că afirmația acestuia nu ar putea fi contrazisă decît prin mărturii cel puțin la fel de serioase.

De altfel, așa cum remarca G. Călinescu [9], Creangă avusese cu Maiorescu legături mai vechi, căci șeful **Junimii** îi fusese profesor la școala preparandală (1864–1866) și este sigur că îl remarcase pe diaconul cu calificative eminente la toate materiile. Este foarte probabil că tot Maiorescu să fi stăruit pentru numirea acestuia ca institutor la Trei Ierarhi, încă înainte de absolvirea școlii. Ca institutor bine cotat, manifestînd dorința de a se cultiva, Maiorescu îl va fi prețuit în mod deosebit pe viitorul scriitor, remarcabil încă de atunci prin cunoștințele solid însușite și prin spiritul viu, combativ, deschis ideilor noi – cum dovedește ca pedagog – dar osîndind cu vorbe de duh și foarte hotărît spoiala de cultură a multor pretinși intelectuali, contradicțiile elementare în gîndire și comportare caracteristice unei epoci de tranziție. Nu-i exclus, fiindu-i cunoscute toate acestea, ca inițiatorul în cultură al luptei împotriva formelor de import, neadaptate fondului autohton, să-l fi îndemnat pe fostul său

---

[8] G. Panu, care a scris două volume cu **Amintiri de la Junimea** (I–II), Buc. 1908–1910, ar fi venit, deci, după Creangă între membrii cercului. In acest caz el nu putea ști cu exactitate cînd intrase acolo povestitorul. In locul datelor, G. Panu notează unele amănunte pe care le voia pitorești (de pildă că institutorul ședea retras și-și ștergea fața cu o basma) fapt care se întîmpla, foarte probabil, totdeauna în același fel și care pe autorul evocărilor îl impresionase la început (cînd se vor fi văzut prima dată în adunarea simandicoasă).

[9] Op. cit., p. 186.

nescu, Slavici, Tasu, **G. Panu** [8], Lambrior, B. Conta, și se încheia cu Duiliu Zamfirescu și I. L. Caragiale. Scrupulozitatea criticului este în genere de necontestat și aici ni se pare cu atît mai sigură cu cît cele două precizări menționate dovedesc grija autorului de a nu comite erori în datare. Faptul că numele povestitorului nu se afla citat în procesele verbale întocmite de A. D. Xenopol nu ni se pare destul de concludent. Chiar dacă participa, Creangă, încă neafirmat ca scriitor, probabil că nu îndrăznea să ia parte la discuții, încît Xenopol îl omitea. Procesele verbale erau întocmite, poate, și cu ceva întîrziere și în orice caz aceasta nu era o atribuție care să-l intereseze în chip deosebit pe viitorul mare istoric, încît el o îndeplinea în grabă. Alta era, evident, preocuparea lui Maiorescu, dispus să verifice atent faptele, mai ales știind că scrie în vederea publicării. De aceea, ni se pare că afirmația acestuia nu ar putea fi contrazisă decît prin mărturii cel puțin la fel de serioase.

De altfel, așa cum remarca G. Călinescu [9], Creangă avusese cu Maiorescu legături mai vechi, căci șeful **Junimii** îi fusese profesor la școala preparandală (1864–1866) și este sigur că îl remarcase pe diaconul cu calificative eminente la toate materiile. Este foarte probabil că tot Maiorescu să fi stăruit pentru numirea acestuia ca institutor la Trei Ierarhi, încă înainte de absolvirea școlii. Ca institutor bine cotat, manifestînd dorința de a se cultiva, Maiorescu îl va fi prețuit în mod deosebit pe viitorul scriitor, remarcabil încă de atunci prin cunoștințele solid însușite și prin spiritul viu, combativ, deschis ideilor noi – cum dovedește ca pedagog – dar osîndind cu vorbe de duh și foarte hotărît spoiala de cultură a multor pretinși intelectuali, contradicțiile elementare în gîndire și comportare caracteristice unei epoci de tranziție. Nu-i exclus, fiindu-i cunoscute toate acestea, ca inițiatorul în cultură al luptei împotriva formelor de import, neadaptate fondului autohton, să-l fi îndemnat pe fostul său

---

[8] G. Panu, care a scris două volume cu **Amintiri de la Junimea** (I–II), Buc. 1908–1910, ar fi venit, deci, după Creangă între membrii cercului. In acest caz el nu putea ști cu exactitate cînd intrase acolo povestitorul. In locul datelor, G. Panu notează unele amănunte pe care le voia pitorești (de pildă că institutorul ședea retras și-și ștergea fața cu o basma) fapt care se întîmpla, foarte probabil, totdeauna în același fel și care pe autorul evocărilor îl impresionase la început (cînd se vor fi văzut prima dată în adunarea simandicoasă).

[9] Op. cit., p. 186.

elev să vie și la ședințele **Junimii.** Societatea ființa din 1863, dar un adevărat ecou are abia după 1867, cînd începuse să apară și revista „Convorbiri literare". Cum Maiorescu prețuia spontaneitatea și culoarea limbii poporului în locul silniciilor stilistice imitînd alte limbi [10], graiul limpede și viguros al lui Creangă putea constitui o pildă. Între timp, diaconul, cu atestat de institutor în regulă, își consolidase situația în învățămînt, devenind un personaj tot mai cunoscut. Politicește, însă, se apropiase de fracțiunea barnuțistă și luase diverse atitudini împotriva conservatorilor. Așa se face, poate, că acel ironizat pentru activitatea electorală sub porecla de „părintele Smîntînă" și care-l înfruntase, cu prilejul unor alegeri, pe Iacob Negruzzi, nu se bizuise să pătrundă în salonul acestuia, la ședințele literare ale Junimii. În 1871, însă, năbădiosul diacon părăsește costumul clerical, în împrejurări azi bine cunoscute. În jurul numelui său se făcu mult zgomot. Este probabil ca, în noua condiție, să se fi apropiat de junimiști, explicîndu-se astfel de ce, după un an, cînd ministrul Tell (conservator) îl elimină și din învățămînt, fracționiștii nu intreprind nimic spre a-l apăra. Maiorescu lipsea atunci din țară, astfel că nici el nu-l putu ajuta pînă în 1874 cînd, devenit ministru al Instrucțiunii, îl reîntegrează pe Creangă pe data de 1 septembrie. În august 1872, A. Naum, care era junimist, încercase un fel de apărare a institutorului, arătînd că activitatea la catedră era „neimputabilă". Nu avem alte indicii mai sigure. Ținînd însă seama de înlănțuirea faptelor, credem că se poate stabili, în adevăr, că prozatorul era mai vechi la Junimea decît se admite îndeobște. Venirea lui s-a produs, cu probabilitate, cam în epoca părăsirii straielor bisericești. Cătră această opinie ne trimite și propria afirmație a lui Creangă după care, de la 1866 pînă la 1872 am făcut și ceva „politicale" [11]. De ce tocmai pînă la 1872 ? Probabil – pînă cînd devenise membru al Junimii. De atunci înainte – el considera că nu a mai făcut politică, prezența la adunările cercului avînd doar semnificație literară.

E drept, pînă la 1875 nu știm de alte scrieri ale lui Creangă decît acelea destinate cărților de școală. Dar și aceasta era

[10] G. Călinescu : **Istoria literaturii române,** p. 136.

[11] I. Creangă : **Opere complete :** Biografia de Grig. Alexandrescu. Bibl. pt. toți, Buc., f.a.

o îndeletnicire care îndreptăţea considerarea sa ca intelectual interesat de problemele culturii şi deci apt a participa la adunările **Junimii,** chiar fără a fi scriitor. Probabil că fostul diacon s-a şi dus acolo, dar încă neafirmat ca scriitor : prezenţa lui însemna mai mult un prilej de a pipăi terenul. Cînd a prins destul curaj, familiarizîndu-se cu acest mediu, Creangă a început îndemnat şi de noul său prieten, Eminescu, să încerce satisfacţiile creaţiei, aşternînd pe hîrtie diverse povestiri. Succesul a fost imediat şi incontestabil. Începînd cu numărul din 1 octombrie 1873, scrierile lui Creangă apar în „Convorbiri literare". Nu-i exclus ca I. Negruzzi să fi amestecat, de pildă, în **Amintirile** sale scena memorabilă cînd Creangă a citit în cadrul **Junimii** pentru prima dată, cu impresiile din momentul primului contact al institutorului cu salonul patronat de Maiorescu.

Poate că amănuntul referitor la data intrării fiului de ţăran din Humuleşti în renumita societate de cultură nu ar avea în sine atîta importanţă dacă de el nu ar trebui legată ideea sporirii receptivităţii intelectuale şi artistice a viitorului prozator. Fără a admite această dezvoltare a conştiinţei creatoare proprii nu putem aprecia satisfăcător valoarea operei lui Creangă, esenţa ei presupunînd un anumit rafinament estetic şi intelectual.

Anecdota pare a admite că, îndemnat de Eminescu, locuitorul bojdeucii din Ţicău ar fi scris o povestire şi apoi, după inevitabilul popas pe la „Bolta rece", la vinurile lui Amiras, cei doi prieteni ar fi descins îndată în salonul junimist, înveseliţi şi încălziţi, cu figurile congestionate. A lua de bune aceste afirmaţii de care abundă amintirile unor foşti junimişti ca Iacob Negruzzi, G. Panu ş.a. înseamnă a acredita legende. Martorii oculari nu pot fi trecuţi cu vederea, evident, dar şi afirmaţiile lor trebuie privite critic. Şi Negruzzi şi Panu, în amintirile lor, sînt furaţi de latura anecdotică, intenţia lor fiind aceea de a prinde atmosfera şi de a creiona cîteva figuri, mai bine zis de a schiţa unele portrete, în baza impresiilor vii. Ei nu au făcut operă de documentarişti şi nu şi-au fixat atenţia asupra unei anumite figuri de la **Junimea,** în intenţia de a ne comunica fapte în vederea reconstituirii fidele a istoriei literare. Insistenţa care se pune în sublinierea predilecţiilor bahice ale lui Creangă (de altfel ca şi în cazul lui Eminescu) devine supărătoare mai ales atunci cînd se simte fabulaţia mînată de ambiţia gratuită

a pitorescului de care au dat dovadă unii contemporani. La fel şi în legătură cu spiritul în care se duceau la **Junimea** discuţiile. S-a reţinut mai ales principiul „anecdota primează", exclamaţia „uşile, uşile" a lui Creangă, cînd soseau serviciile de ceai, lipsa perspicacităţii artistice a unor membri ai „caracudei", atitudinile neglijente ale lui V. Pogor, sau faptul că I. Creangă povestea uneori anecdote „corosive" spuse ca „pe uliţa mare". Despre fondul discuţiilor avem prea puţine ştiri. Ştim, însă, că se făceau conferinţe (una, deosebit de importantă a fost ţinută de Eminescu), că se discuta, oarecum, sistematic : „După ce în anii precedenţi citiserăm şi împreună o mare parte a literaturii române, tocmai în acel an 1871 erau din întîmplare la ordinea zilei studii istorice şi sociale" – ne încredinţează Maiorescu. „Discuţiile, totdeauna vesele în formă şi adeseori serioase în fond, ajungeau de regulă la o înţelegere asupra principiilor după care să se judece materia literară şi istorică şi deprindeau pe toţi la un fel de privire mai sistematică a chestiilor dezbătute" [12]. Deci nu era numai petrecere. Anecdota şi distracţiile constituiau, probabil, un mijloc de destindere după discuţii mai aride.

Creangă a scris ca artist, nu ca un culegător de folclor, şi conştiinţa artistică de care aminteam şi mai înainte, oricît ar profita de pe urma intuiţiei geniale, solicită o efervescenţă intelectuală stimulată prin discuţie şi meditaţie ulterioară. De aceea considerăm că, la **Junimea,** Creangă a aflat tocmai acel mediu ambiant, – în orice caz superior celui învăţătoresc (a lui Ienăchescu, Răceanu ş.a.) – şi în care se duceau discuţii pasionate asupra diferitelor probleme de cultură şi artă. Desigur, locuitorul bojdeucii nu devine prin aceasta un intelectual cu preocupări sistematice, un doct profesor cu pretenţii şi morgă academică şi cu atît mai puţin un preţios plin de deşarte vanităţi, şi nici nu era obligat să împărtăşească un anumit punct de vedere. Originalitatea sa decurge din ţărănia pe care o afirma şi o cultiva într-un mod ce presupune rafinamentul. Fără a-şi părăsi nota sa originală, Creangă nu a fost un primitiv, – cum l-a văzut Negruzzi – un necioplit în sensul propriu şi trivial al cuvîntului ci, aşa cum observa G. Călinescu, „un erudit,

[12] Op. cit., pp. 39–40

un estet al filologiei... un autor cărturăresc ca Rabelais" [13]. Povestitorul şi-a creat singur un tip de personaj hîtru care devine pentru aceasta popular şi-şi joacă propriul său rol ca un interpret de subtilitate.

Este sigur că nu toţi cei care au ascultat la **Junimea** poveştile citite de originalul scriitor au înţeles şi meritul lor artistic. Fără îndoială, însă, că Maiorescu i-a intuit talentul şi, nici vorbă, Eminescu. Cei mai mulţi l-au considerat un „scriitor poporal" şi de altfel să recunoaştem că, pînă la un punct, aşa era. Fiind o apariţie cu totul originală, greu de alăturat înaintaşilor, înţelegerea critică a valorii lui Creangă era o întreprindere dificilă, şi în acest sens e caracteristică absenţa studiilor analitice încă mulţi ani după decesul scriitorului. Era greu de arătat în ce constă farmecul deosebit al povestitorului prin care el depăşeşte, datorită unei indiscernabile schimbări de planuri, dimensiunile „scriitorului poporal". Primele sugestii sînt, totuşi, acelea ale lui Maiorescu. El a arătat că scrierile lui Creangă „sînt o adevărată îmbogăţire a literaturii noastre" – ceea ce – ţinînd seama de severitatea judecăţilor sale asupra poeziei şi a prozei române – răspunde unei entuziaste aprecieri. Criticul **Junimii** nu avea însă apilcaţii analitice şi estetica sa pusese în circulaţie noţiuni cu înţeles general pentru a caracteriza operele : concepţia înaltă, simţire puternică, versuri frumoase, formă clară, farmec, armonie ş.c. Intuiţiile sale de critic trebuie căutate, de aceea, sub învelişul de cuvinte care, la vremea lor, vor fi avut o oarecare capacitate explictivă a specificului artei, în orice caz mai mult decît au astăzi. Despre nuvela **Moş Nichifor Coţcariul** arăta într-o scrisoare că „este foarte interesantă în felul ei" de altfel „ca tot ce scrie Creangă" şi e „adevărat românească". Criticul are deci intuiţia originalităţii prozatorului în linia unui specific naţional încă nedefinit dar sesizat cu certitudine. Caracterul specific popular al scrierilor lui Creangă este înţeles separat de acela al operei altor scriitori de origine rurală : „Creangă este însuşi original şi nu are trebuinţă a imita pe Slavici" (în aceeaşi bucată observase două formulări care-l aminteau pe Slavici din **Popa-Tanda** şi propune schimbarea lor). A aprecia opera povestitorului de la Humuleşti ca o realitate artistică aparte de aceea datorată lui Slavici sau altor scriitori înseamnă, totodată, a sublinia valoarea aportului personal,

[13] Op. cit., pp. 313–340 şi urm.

creator al fostului său elev. Deci nu putea fi vorba de o transcripție folclorică. Cu un alt prilej, Maiorescu îi explica lui Negruzzi importanța culegerii de basme a lui P. Ispirescu și Creangă este luat drept termen de comparație însă numai în ceeea ce privește prezența elementului popular. Dar se înțelege că Maiorescu nu-i punea pe aceeași treaptă pe Creangă și pe Ispirescu, de vreme ce primului îi recunoaște originalitate în tratarea elementului popular.

În orice caz, stilul lucrărilor literare ale autorului prieten cu Eminescu este cu totul altul față de acela al suplicelor și memoriilor adresate de el autorităților sau față de articolele programatice (de ex. **Misiunea preotului la sate**). Fără a reduce arta lui Creangă la **stil**, trebuie să-i recunoaștem stăpînirea unor nuanțe de mare artist al limbii românești. Autenticul dialogului — din care lestul naturalist și excesele dialectale sînt în mod sistematic înlăturate — se referă la o anumită gesticulație morală care dezvăluie un caracter popular inefabil și un specific din care se reține o atitudine clasică.

Junimiști ca Negruzzi, Gane, Panu sau ca Pogor (care-i apreciau totuși locvacitatea și anecdotele) nu aveau poate antene destul de sensibile pentru a înțelege adevărata valoare literară a fostului diacon ce apărea la adunările cercului, în hainele sale de sumani, manifestînd o jovialitate contagioasă, prefăcut rudimentară. Păstrînd relații civilizate cu aceștia, el se apropiase cel mai mult de Eminescu și de alți membri ai cercului : Conta, Xenopol, Lambrior, ca și de Samson Bodnărescu sau de Slavici — ca prieteni ai lui Eminescu.

În post-fața monografiei lui G. Călinescu, rămasă lucrarea de bază pentru cunoașterea biografiei și înlesnirea de a gusta opera marelui povestitor, se remarca pe drept cuvînt, întîrzierea studiului dedicat artistului Creangă. După Maiorescu, deși s-a publicat mult material biografic, singurele aprecieri critice demne de interes sînt acelea ale lui G. Ibrăileanu. Pe linia intuiției maioresciene, criticul **„Vieții românești"** a văzut în opera lui Creangă „epopeea poporului român", iar în prietenul lui Eminescu un Homer al nostru. Primul volum cuprinzînd o sinteză critică asupra scriitorului avea să apară după aproape o jumătate de secol de la publicarea lucrărilor. Ea se datora unui străin : Jean Boutière. În 1938 apărea volumul monografic al lui G. Călinescu, iar de atunci studiile asupra „fenomenului" Creangă s-a înmulțit. Tudor Vianu a aruncat noi lumini asupra

valorilor stilistice şi morale (în sens umanist) ale operei care constituie una din uriaşele coloane de susţinere ale literaturii române, alături de Eminescu şi Caragiale.

Limitele de ordin politic şi artistic ale membrilor **Junimii** explică, în parte, puţinătatea studiilor analitice de-a lungul a aproape cincizeci de ani. Rămîne totuşi pozitivă contribuţia acestui cerc al oamenilor de cultură la formarea conştiinţei scriitoriceşti a lui Creangă, după cum pozitivă este şi contribuţia lui Maiorescu în ce priveşte afirmarea, cît de succinată, a adevăratelor merite literare ale ex-diaconului care s-a impus drept o chintesenţă a spiritualităţii poporului ce l-a zămislit.

Estetica unui clasic

De nenumărate ori Caragiale a luat atitudine împotriva maniei pedante (în gustul pseudo-intelectualității epocii) a teoretizărilor de modă metafizică, toate comportînd inevitabile clasificări, diviziuni și subdiviziuni în capitole, subcapitole, paragrafe etc. [1].

Pornind de la acest adevăr și exagerînd ceea ce se putea interpreta, datorită unei optici greșite, drept originalitate boemă a autorului, unii și-au format impresia că scriitorul era, în general, refractar teoriei, inclusiv aprofundării fenomenului artistic, mărginindu-se la un empirism lipsit de perspectivă.

Falsitatea unei asemenea opinii poate fi ușor pusă în evidență. În afară de concluziile pe care le oferă, în acest sens, cercetarea atentă a operei artistice, observăm, în articolele, cronicele, pamfletele, parodiile, scrisorile lui Caragiale o constantă și insistentă preocupare pentru dezbaterile teoretice în legătură cu problemele fundamentale ale artei. Putem astfel vorbi de o estetică a lui Caragiale, închegată pe baza faptelor, deci fără o sistemă premeditată, impusă silnic realității.

Interesul pe care scriitorul îl manifestă pentru teoria artei este determinat de însăși practica creației sale literare. Contribuția dramaturgului în acest domeniu se impune ca un tot coerent. Ea se distinge prin pasiunea argumentării, prin consec-

[1] A se vedea, de pildă, „Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX – Incercarea critică" – admirabilă pastișă a pseudointelectualului, inventiv cînd e vorba de clasificări. Bucata este compusă, evident, din „prefață, introducție, trei capitole", apoi ... „concluzie și entuziasm".

venţa şi fermitatea opiniilor, prin claritatea exprimării ideilor şi prin stilul viu, care îl apropie pe cititor, invitîndu-l, cu familiaritate, să judece lucruri de profunzime.

Examinînd lucrurile în lumina cerinţei de a oglindi natura, Caragiale ajunge la concluzii deosebit de interesante, situîndu-se pe poziţiile unei estetici militante.

Se cuvine să subliniem mai întîi exacta caracterizare a raportului dintre artă şi realitate. Opera artistului oglindeşte, în chip necesar, realitatea. Ea tinde să ne comunice simţirea **ce ne-au produs-o împrejurările materiale"** [2]. Trăind în mijlocul unor anumite împrejurări istorice, în condiţii naturale date, într-o societate cu anume caracteristici de ordin economic, etic, politic, artistul le va zugrăvi cu necesitate, pe acestea. **„Eu nu scriu decît din viaţa noastră şi pentru viaţa noastră, căci alta nu cunosc şi nici nu mă interesează"** – mărturisea cu alt prilej autorul **Momentelor** [3].

Dar realitatea zugrăvită de artist nu este statică şi actul oglindirii nu seamănă cu fotografierea. Caragiale este perfect conştient de acest adevăr căruia ţine să-i dea relieful cuvenit. În acest scop foloseşte cunoscuta comparaţie cu bobul de rouă care e un univers mic ce oglindeşte într-un chip propriu universul mare ; ambele aflîndu-se în veşnică mişcare, schimbînd deci mereu punctul de perspectivă, rămîne constant doar raportul între **ce** şi **cum** se oglindeşte. Căutînd să ilustreze şi mai limpede aceeaşi idee, autorul se sluje şte, în continuare, de o altă comparaţie : sufletul omenesc este asemenea cu o orgă pusă în mişcare fără întrerupere de un Titan (lumea externă care impresionează organele noastre senzoriale). Artistul este ca un gnom care **„atingînd şi el cu dibăcie clapele, fără să supere cîtuşi de puţin, în fuga jocului, degetele marelui maestru"** (deci fără a deforma realitatea) face să răsune o melodie care se **„suprapune seriei de acorduri ale preludiului haotic"**, fiind totuşi **„realizarea lui posibilă şi raţională"**. Artistul este ordonatorul, el introduce elementul raţional. O oarecare înrîurire a filozofiei hegeliene pare asimilată opiniei lui Caragiale şi aici şi în definirea talentului ca mijloc de comunicare **intelectuală** a simţirii. **„O operă de artă este o fiinţă, căreia insuflătorul de viaţă nu poate fi decît talentul"** (gnomul) adică persoana înzes-

[2] **Cîteva păreri** în **Opere**, (III), p. 53, Ed. Fundaţiilor.

[3] Într-o scrisoare din 1909 către Dumitrescu-Cîmpina.

trată nu numai cu **iritabilitate** (iritabil e și guşatul) ci şi cu capacitatea **„de a găsi formula de comunicare intelectuală exactă a simţirii ce ne-au produs-o împrejurările materiale".**

Realismul declarat al dramaturgului este nuanţat, prin interpretarea în spirit — am spune — dialectic a procesului oglindirii artistice (picătura de rouă „cade, mereu căutînd odihnă... schimbînd mereu punctul de perspectivă"). În acest sens, scriitorul, combătînd naturalismul, se apropie de înţelegerea operei de artă ca potenţare a unei anume realităţi, prin reducţie la esenţe şi sublinierea caracteristicului. Exemplul dat cu elevul care desenează cu cărbune, undeva pe un perete în curtea şcolii „un nas şi o riglă".... figurîndu-l pe „domnul" (învăţătorul)... fiindcă nasul şi rigla e numai ceea ce ne trebuie de la domnul..." este mai mult decît edificator. Caragiale îşi continuă exemplul, subliniind şi valoarea artistică şi umană a timpului reprezentativ : **„Şi astfel copiii nu mai rîd acuma în clasă ca mai înainte cînd văd pe domnul profesor : nasul acela nu mai are vechiul succes ; el a fost redus la importanţa reală... Băieţii ard de nerăbdare să treacă ora, ca să meargă la zidul din dos ; acolo e ce e, acolo se aude cîntarea miraculoasă".**

Opera de artă nu reproduce, aşa dar, realitatea, în detaliile ei nesemnificative, ci în funcţie de **„intenţiunea"** creatorului. Fără această **intenţiune,** nu poate exista artă : **„Sunete, cuvinte, linii şi colori, forme — viaţa nu constă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în intenţiunea de a deştepta, prin înfăţişarea lor, un înţeles. Intenţiunea aceasta este esenţa vieţii ; expresia este numai organismul material... Expresia — adică forma exterioară, organele materiale — nu are raţiunea de a fi dacă nu face să trăiască o intenţiune".** Şi „intenţiunea" nu se reduce la idee, ci răspunde unei configuraţii, unei viziuni artistice.

Afirmaţiile acestea lipsite de orice echivoc ilustrează, pe lîngă opoziţia autorului faţă de naturalism, o adversitate poate şi mai intensă faţă de formalismul artistic pe care l-a ironizat consecvent toată viaţa. Dacă (potrivit tezelor idealiste) „culorile sînt o simplă închipuirea a ochilor noştri... pentru ce (se întreabă, cu evidentă ironie, scriitorul) nu ar putea fi o capră verde sau o orfană albastră" ?

Textele conţinînd referiri la teoria artei fiind foarte numeroase, selecţionarea celor mai concludente afirmaţii este dificilă. Reţinem însă repetatele reveniri asupra rolului pe care îl

joacă sensul, intenţiunea creatorului în închegarea operei artistice fără de care expresia formală este un **monstru neviabil** ; expresia goală de sens **„se topeşte în vînt, ea nu înseamnă nimica, fiindcă nu ea este scopul, ea este mijlocul şi ca atare, în cazul acesta, nu poate servi la nimic"**. Între intenţie şi expresie, între **ce** şi **cum,** cu alte cuvinte între fond şi formă, trebuie să existe o „potrivire" perfectă. Lipsa raporturilor necesare, organice, între cele două laturi exclude respectiva lucrare din sfera artei.

Scriitorul reia aceste idei cu diverse ocazii, amplificîndu-le sau explicîndu-le. Contribuţia sa esenţială în domeniul teoriei artistice, **Cîteva păreri,** (publicată mai întîi în „Ziua" într-o suită de articole din 1896) este — de exemplu — folosită parţial şi în cronica din 1909, asupra piesei **Apus de soare** (unde autorul combate şi naturalismul istoric). Idei asemănătoare aflăm şi în importantul articol **Oare teatrul este literatură ?** apărut în „Epoca" în 1897 : „Principiul fundamental al artei în genere este intenţia de a transmite o **concepţiune** prin mijloace **convenţionale** de la om la om ; incercarea de a realiza acea intenţie este opera de artă".

Dar în ce constă „concepţiunea" pe care are a o transmite artistul ? Care e natura şi sensul mesajului pe care el îl comunică ? Răspunsul la această întrebare îl situează pe Caragiale în rîndurile teoreticienilor literaturii angajate : „literatura este sora mai mare a politicii" — consideră autorul **Scrisorii pierdute ; „poezia poate îmbărbăta omenirea la războiul contra răului şi la cucerirea binelui"** afirmă el cu alt prilej ; **„ce înseamnă... a-şi iubi patria ? A lucra ca patriot ?... Dacă un poet şi-a închinat viaţa la combaterea prejudecăţilor funeste, la gonirea opiniilor strîmte, la luminarea spiritului naţiunii sale, la curăţirea gustului ei, inspirîndu-i sentimentele şi ideile cele nobile, — ce să facă mai mult ? Cum să fie mai patriot ?... Pentru ce adică să se depărteze un artist, un poet pînă într-atît de patimile care mişcă lumea şi vremea lui ?... Pentru ce, ca un zeu, care priveşte cu dispreţ la muritori, să nu se coboare a lua parte la necazurile lor de toate zilele ?"**

Urmărind dezvoltarea în restul operei literare şi critice a acestor idei cardinale, cercetarea de faţă ar putea să îmbrăţişeze şi alte aspecte ale concepţiei artistice a scriitorului. Opiniile sale despre teatru, şi — în genere despre specificul artistic al artelor interpretative, — despre raporturile artei cu munca

(talentul fiind văzut ca o condiție necesară dar nu și suficientă, dacă e desprins de muncă), trebuie înțelese în contextul ideilor cardinale. Cunoașterea acestora lasă să se întrezărească spiritul în care sînt rezolvate problemele speciale. Opiniile teoretice ale scriitorului aruncă o lumină și mai vie aspura operei sale, confirmîndu-i reliefurile și sensurile ei vii, autentice. Vederile sale asupra domeniului creației artistice marchează un important moment din istoria gîndirii estetice din țara noastră, ele constituind, totodată, o prețioasă moștenire teoretică.

1962

Teatrul lui Caragiale

Așa cum s-a spus, **„în momentul ei culminant, opera lui Caragiale rămîne operă de comedie"** [1]**).** Începutul – surprinzător prin adîncimea analizei și prin tehnica dramatică stăpînită de autorul care nu oferise pînă atunci teatrului decît excelenta traducere în versuri a dramei „Roma învinsă" de Al. Parodi (1878) – l-a făcut cu **O noapte furtunoasă** sau **Numărul 9,** comedie în două acte (în prima versiune avea patru tablouri), jucată pentru prima dată în 1879.

Că personajele acestei lucrări sînt mahalagii – e un fel de a vorbi, menținîndu-ne doar la suprafața lucrărilor. Caragiale surprindea, în fond, procesul de creștere al burgheziei mici, proces care avea să continue pînă la un grad foarte avansat. În proiectul piesei **„Titircă, Sotirescu et Comp."** rămasă la moratea scriitorului în același stadiu – Jupîn Dumitrache, fostul cherestegiu din Dealul Spirii, figurează ca „mare agricultor, mare proprietar, capitalist puternic, petrolist și senator guvernamental, la vîrsta de 70 de ani [2]). Nu-i vorba, așadar, de simplul parvenitism al unui individ oarecare, ci de procesul devenirii unei întregi clase. De altfel trebuie să observăm că „mahalagiii" din **O noapte furtunoasă** nu sînt oameni simpli care muncesc din greu, așa cum muncea, probabil, Tache pantofarul, cel scos de Chiriac la „izircit" cu de-a sila, chiar cînd era bolnav. Jupîn Dumitrache are conștiința cauzei comune a

[1] Camil Petrescu : **Realismul operei dramatice a lui Caragiale,** în „Studii și conferințe", E.S.P.L.A. – 1952, p. 25.

[2] **Opere,** (VI), Introducere, p. 31.

tuturor celor de teapa sa ; **„eu negustor... să mă pui în poblic cu un bagabond ca ăla, nu face"...** „Ăla" este un „coate-goale", un „mațe-fripte", un scîrța-scîrța pe hîrtie". Există, dar, o categorie aparte a negustorilor, și „ambițul" acestora nu-i decît caricatura „onoarei" de care se prevala aristrocrația zisă „de sînge" în vremea privilegiilor. Numai că, în orînduirea apusă, și scriptologul își are căile sale de parvenire și, în această privință, bărbatul Vetei are intuiția sigură a viitorului cînd spune admirativ despre Rică : **„Vorbește abitir, domnule, Ăsta e bun de dipotat... Cum combate el, poate să ajungă și ministru".**

Arhivar, „studinte" în drept și publicist, Venturiano are toate atributele care vor face din el un Cațavencu, și încă un Cațavencu pe deplin triumfător... Zița, dezamăgită de, „pastramagiul" Țircădău va deveni, curînd, soție de personaj politic, poate în vizită cu „madam Carol" [3]). Germenele parvenirii este prezent la fiecare personaj, el fiind stimulat, crescut de ascensiunea economică a unei clase.

Conu Leonida față cu reacțiunea prezintă personaje numai în parte diferite. Leonida este un bătrîn pensionar („pensia e bașca, o am după legea veche, e dreptul meu") care așteaptă, „republica" pentru ca să mai ia... „o leafă bună pe lună", pe lîngă pensie, să nu mai plătească impozite, și să beneficieze și de „legea de mărături" (moratoriu — n.n.) : „adicătele că nimeni să nu mai aibă drept să-și plătească datoriile". Scriitorul nu critică aici — așa cum lesne se poate vedea — ideea propriu zisă a republicii, ci degenerarea principiilor avansate ale pașoptiștilor în plină epocă de dominație a „monstruoasei coaliții". Spre deosebire de lumea **Nopții furtunoase** — nici Leonida nici Eftimița nu prezintă perspective de parvenire, (chiar în ipoteza longevității) pentru că posibilitățile lor de adaptare sînt minime. Ca om care a fost în slujbă de stat, Leonida nu are spirit intreprinzător și așteaptă totul de-a gata („treaba statului, că d-aia e stat"). Nici „revuluția" nu o concepe altfel efectuată decît cu „ordin de la poliție". Însă ca mai toți amploaiații descriși de Caragiale în lucrările lui dramatice, ca și în „momentele" sau schițele de mai tîrziu, Leonida are aceeași pasiune a sofisticăriei pe teme politice care evidențiază, în fond, ridicolul personajelor în chestiune.

---

[3] v. Schița **25 de minute** în **Opere**, E.S.P.L.A. — 1960, p. 17.

Dar Caragiale nu face investigații sociologice, cu toate că opera lui poate constitui oricînd și un mijloc de cunoaștere a societății românești din perioada corespunzătoare. Operele de care ne ocupăm aici trăiesc datorită calității excepționale a procesului de transfigurare artistică stăpînit de dramaturg. Cu alte cuvinte, în chiar termenii esteticii lui Caragiale, între **ce** și **cum**, între **expresie și intenționea artistică** există o perfectă unitate, o potrivire perfectă. Exponenții epocii de ascensiune burgheză sînt prinși nu numai sub latura lor odioasă, ci și sub aceea a ridicolului.

Autorul **Nopții furtunoase** și al **Scrisorii pierdute „a sesizat** – cum arăta și Camil Petrescu – **dublul aspect al societății burghezo-moșierești... pentru că ea înfățișa un contrast frapant între ceea ce era de fapt și ceea ce pretindea ea că e"** [4]). Exagerînd ridicolul, critica și – parțial – unele interpretări teatrale, estompau altădată caracterul polemic al operei caragialiene. Chiar dacă vorbim de comic – și în operele lui Caragiale avem de-a face cu cele mai variate și mai subtile categorii ale comicului – aspectul veridic al tipurilor, cu precisa lor identitate socială, nu trebuie neglijat. **„Principial trebuie să combatem pe aceia care nu iau în serios eroii lui Caragiale, fiindcă sunt comici, ca și cînd aceasta anulează ființa eroilor într-o operă profund realistă. Ironia nu-i o negație, personajele trăiesc, sînt adevărate chiar dacă rizibile numai pe o anumită latură"** – arată G. Călinescu [5]).

De altfel, autorul însuși privește lucrurile în grav. Pasionați de studierea comicului în opera scriitorului nostru, – pentru că această latură are, în adevăr, o pondere impresionantă – comentatorii au neglijat, în genere, sau au sesizat în mai mică măsură nunanțele adînci, irascibilitatea afectivă, izbucnirile neașteptate ale unui om mai degrabă emotiv în straturile sufletești de adîncime. În primul rînd, nu trebuie să uităm că același autor care a scris **D-ale carnavalului,** ne-a dat și **Năpasta,** dramă de o remarcabilă tensiune. De asemenea, lăsînd la o parte proza (nuvelele) care este creată pe alte coordonate morale (**O făclie de Paști, Păcat, În vreme de război, La hanul lui Mînjoală, Cănuță om sucit** ș.c.), mai amintim acele schițe și momente în care comicul rămîne mai mult înveliș exte-

[4] Camil Petrescu, loc. cit.

[5] **Studii și conf.,** 1952, p. 14 și urm.

rior, fondul întîmplării implicînd elementul tragic : **1 Aprilie, Două loturi, Inspecție** etc. Comicul lui Caragiale nu se oprește la calambur, ci ajunge, cel mai adesea, la sarcasmul care sugerează o mișcare sufletească gravă. De aceea el nu are înrudire cu umorul clasic al lui Rabelais, bunăoară, sau — în literatura noastră — cu acela mai senin al lui Creangă sau Hogaș. Omul de teatru bogat în experiență (dar fără rugina rutinieră a cronicarului plat și placid) avea capacitatea de a se dărui iluziei spectacolului pînă la lacrimă.

Însă, în afară de alte amănunte biografice (cum ar fi și impresionanta sa sensibilitate în raporturile de prietenie), o confirmare a naturii deosebite a lui Caragiale, mult mai complexe decît ar putea să apară la prima vedere, o avem într-o discuție redată de B. Delavrancea și reprodusă în ediția de **Opere** [6]). Călătorind între București și Iași, unde venea să citească în fața prietenilor comedia **O scrisoare pierdută** — piesă abia isprăvită atunci și dedicată devotatului său amic profesorul Petru Th. Missir de la Facultatea de Drept din Iași — după povestirea multor întîmplări glumețe, Caragiale deveni deodată serios privind de la fereastră, în preajma Ploieștilor, crîngurile copilăriei. Delavrancea — el însuși un sensitiv, însă de altă factură, îl întrebă :

— „Luca, ce ai zice tu, cînd te-aș face un melancolic, care prezintă ridicolul și gugumăniile societății noastre prin puterea de observație a unui om dezgustat, care petrece des chiar, dar care ascunde ochilor noștri o fire tristă, ale cărei năzuințe nu sînt satisfăcute, a cărei ținută nu e atinsă, al cărui dor se dă după perdeaua glumii ?

— „Aș zice că oamenilor li s-ar părea exagerat că mi se pare exactă observația ta".

Cu aceste cuvinte el tăcu, și cînd reluă cuvîntul 'mi povești cu o voce profund emoționantă cîteva călătorii și întîmplări triste. Simplitatea, naturalul și accentul cu care vorbea 'mi șterseseră din închipuire acel om care se mișcase pînă atunci c-o repeziciune nepomenită. . ."

Din perspectiva acestei laturi a personalității lui Caragiale asupra căreia insistăm, se poate aprecia mai exact semnificația ridicolului pus de el în evidență în alcătuirea societății epocii. Ridicolul subliniază odiosul, subliniază degradarea

[6] I. L. Caragiale : **Opere**, vol. I. p. 588—589, E.S.P.L.A., 1959.

umanului, un veritabil proces de alienare : **„Asta, în ţara românească, se numeşte cu tot seriosul, sistemă democratică ... Şi oligarhia asta, semicultă sau, în cel mai bun caz, fals-cultă, pe cît de incapabilă de producţie ori de gîndire, pe atît de lacomă de cîştiguri şi onoruri, îşi arogă puterea întreagă a Statului... Între masa poporului şi clasele stăpînitoare este (cine ar putea tăgădui ?) o prăpastie de interese şi de sentimente... Nu le vine politicienilor noştri să crează că dezastrul este urmarea fatală a sistemei lor politice..."**

Cea mai deplină zugrăvire a acestei alienări o avem în comedia **O scrisoare pierdută.** Aceasta este piesa în care, cu o putere de sinteză uimitoare, autorul rezumă totul : „calităţile" morale ale politicienilor vremii, raporturile între diferitele categorii sociale, modul de funcţionare al aşa zisului „parlamentarism" al epocii. Observaţia socială este împletită cu cea psihologică. Dramaturgul stăpîneşte, cu un excepţional simţ al veridicului, ceea ce s-a numit — cu un cuvînt de care s-a cam abuzat — arta **tipizării.** Fiecare din personajele lui rezumă comportarea, poziţia, mentalitatea, cultura unei întregi categorii, păstrînd totuşi atribute individuale, concrete — apte a le face viabile. Aşa se explică şi circulaţia numelor care au devenit aproape epitete în vorbirea obişnuită, cu referire la indivizii care manifestă încă tare vechi : Pristanda a devenit simbolul servilismului, Caţavencu — al oportunismului. Termenul **caţavencism** are accepţia înrudită a comportării demagogice, lipsită de scrupul, în scopul profitului imediat ori al pravenirii. Ibrăileanu afirma, în acelaşi sens, că dramaturgul este „cel mai mare creator de viaţă din întreaga noastră literatură" dacă nu singurul, căci el singur „face concurenţă stării civile" [7]).

S-a spus, şi pe bună dreptate, desigur, că **O scrisoare pierdută** este piesa cea mai bine construită din dramaturgia românească. (V. Eftimiu). Spre a atinge acest rezultat, era nevoie nu numai de o tehnică dramatică perfectă (vizînd împărţirea pe acte, dozarea acţiunii pînă la punctul culminant şi la deznodămînt, definirea personajelor, rotunjirea fiecărei scene, păstrarea şi creşterea ritmului etc.) ci şi de o neobişnuit de ascuţită pătrundere a naturii umane. Ceea ce numim îndeobşte cunoaşterea vieţii reprezintă un proces complex de orientare a artistului în realitatea imediată, de însuşire a esenţelor, de eva-

[7] G. Ibrăileanu : **Caragiale,** în vol. **Note şi impresii** — 1920, p. 225.

luare a importanței fiecărui amănunt, în funcție de viziunea ansamblului. **O scrisoare pierdută,** ca și celelalte opere ale lui Caragiale, dar poate mai mult decît toate, concentrează la un nivel superior rezultatele acestei dificile operații...

Este necesar, credem, să insistăm asupra acestui punct deoarece, referitor la procesul de creație al dramaturgului, am sesizat prea adesea opinia simplistă, naivă, după care scriitorul ar fi transpus pur și simplu realitatea, atrăgînd atenția asupra aspectelor ei ridicole. Cea mai caracteristică manifestare a acestui punct de vedere eronat, care nu ține cont de unghiul de vedere al **artistului** Caragiale ci mai mult de acela al martorului unei epoci, o avem în părerea destul de larg acreditată după care, în piesa menționată, ar fi vorba de un episod al „luptei" între două partide politice ale vremii : conservatorii și liberalii. Or, dacă ar avea, în adevăr, numai această semnificație, **Scrisoarea pierdută** ar exprima prea puțin față de ce a reușit autorul să exprime. Ar însemna că, în fond, Caragiale nu a făcut altceva decît **să ne transmită,** ca un martor obiectiv al vremii sale, aspecte critice, e adevărat, dar **luate de-a gata,** și care sînt aidoma întîmplărilor din viață. Această interpretare se datorește unor comentatori care, bine intenționați, au căutat să ia atitudine împotriva altei opinii eronate : aceea că scriitorul i-ar ataca pe liberali de pe poziții conservatoare. Caragiale nu a făcut, desigur, o critică a liberalismului, ci a **politicianismului** fals și dogmatic, indiferent de nuanța și de numele „facțiunii" aflată în discuție. Dar a identifica cutate partide politice și politicieni liberali și conservatori în piesa **O scrisoare pierdută** înseamnă a săvîrși aceeași eroare care conduce la părerea că autorul a transpus „tale-quale" realitatea brută în lucrările sale dramatice. Este o eroare de aceeași natură ca și încercarea unora, în trecut, de a identifica orașul unde se petrece acțiunea și despre care scriitorul nu spune decît că e „capitala unui județ de munte". Unii au crezut că-i vorba de Piatra Neamț, alții de Curtea de Argeș sau Rîmnicul Vîlcii. Se aduceau și argumente, ca și cînd localizarea ar fi posibilă totdeauna într-o operă literară sau piesa ar căpăta, drept urmare, alte sensuri decît cele cunoscute. Întrebat de cîțiva cunoscuți din Piatra Neamț asupra identității acelei „capitale de județ", Caragiale răspunde, așa cum era logic, ținînd seama de specificul oglindirii artistice : „se poate foarte bine ca **O scrisoare**

pierdută să fie icoana fidelă a moravurilor din Piatra Neamț, ca și a oricărui alt oraș de provincie... căci... în materie de artă, plăsmuirea personagiilor este o creațiune lăsată exclusiv imaginației și talentului autorului... destul numai ca ele să aibă viață și să reprezinte realitatea" [8]).

Judecînd prin coparație, am putea deduce un răspuns similar și în ceea ce privește partidul (sau partidele) de care e vorba în text, — în cazul cînd autorului i s-ar fi pus această întrebare.

Răspîndirea acestei interpretări vulgarizatoare se datorește, în parte, și acelor oameni de teatru care, afirmînd că ideea centrală a piesei este „demascarea monstruoasei coaliții" consideră că moșierimea era reprezentată exclusiv de partidul conservator și burghezia numai de partidul liberal. Prin urmare, în piesă ar trebui să vedem neapărat lupta celor două partide. Supoziția aceasta nu mi se pare convenabilă, mai întîi pentru motivul că între respectivele „facțiuni" nu existau atît de adînci divergențe de principii, datorită cărora moșierimea să fie atrasă în masă de conservatori iar burghezia de liberali. Nu existau decît interese individuale sau de clică măruntă, între politicieni de profesie care se orientau cînd spre una din grupări cînd spre cealaltă, sau chiar treceau succesiv prin ambele, fie că era vorba de moșierime, de marea burghezie comercială și industrială sau de clientela lor de club. A admite partide politice „pure" sub aspectul componenței de clasă în epoca respectivă înseamnă a rătăci pe drumul presupunerilor contrazise de realități. În perioada consolidării pozițiilor burgheze (și a slăbirii apreciabile a moșierimii) interesele celor două clase încep să se întrepătrundă, conturîndu-se tot mai limpede o unitate, așa cum avea ea să se manifeste, de pildă, în 1907. G. Călinescu îl consideră, de altfel, pe Trahanache **„parvenit probabil din clasa mercantilă... un jupîn Dumitrache orientat pe scena marii politici județene"**, și apreciază că, în piesă, **„lupta nu se dă între două partide și două ideologii, ci între doi candidați la același loc, dintre care unul s-a vopsit cu anume tinctură progresistă"** [9]. Acad. Iorgu Iordan îl definește pe Trahanache **„șeful organizației liberale din județul respec-**

[8] Cel care relatează explicația lui Caragiale este autorul unor amintiri din trecutul orașului Piatra Neamț — anume Dimitrie Hogea. Citat după **Opere** (I), 1959, p. 584.

[9] **Studii și conf.**, E.S.P.L.A., p. 18.

tiv" [10]**).** Camil Petrescu observă că pe Caţavencu **„în ajunul alegerilor, îl găsim în fruntea unei fracţiuni independente".** O „fracţiune" deci, şi nu un partid. Spre aceeaşi interpretare ne conduce şi textul. Trecînd peste faptul că două partide diferite nu ar fi putut prezenta un singur candidat (unul şi acelaşi) şi că nu puteau avea o întrunire comună cum este cea din actul III, să ne oprim puţin asupra ciocnirii lui Farfuridi cu Caţavencu, in acelaşi act. **„Ce adică, noi nu ştim, nu vedem, orbi sîntem ? d-ta eşti candidatul prefectului"** — atacă Farfuridi. Iar Caţavencu răspunde onctuos : **„Eu sînt candidatul grupului tînăr, inteligent şi independent... Onorabilul, venerabilul** nostru **prezident... va proclama pe cît ştiu, astă seară pe candidatul** comitetului dv. — comitetul dv... Or dacă voi avea **onoarea ca să mă agreeze şi Comitetul dv...** căci e al dv". Prin repetarea insistentă şi ironică a precizării **„comitetul dv.",** Caţavencu urmăreşte să-i atragă lui Farfuridi luarea aminte că el nu se mai consideră solidar cu politica şi interesele grupului din care, se deduce, făcuse parte pînă nu de mult, în ajunul alegerilor. Dacă nu ar fi fost aşa, nu ar fi avut rost să insiste, căci era firesc ca reprezentantul altui partid să nu facă parte din comitetul adversarilor. La riposta lui Farfuridi : **„Nu mai este comitetul nostru, este al dumitale"** ambiţiosul personaj care se şi vede proclamat candidat al guvernului preia acuzaţia, întorcînd-o împotriva celuilalt ; **„Adică dă-mi voie, d-ta nu mai eşti al comitetului !"** E un mod de a-i confirma batjocoritor lui Farfuridi că a pierdut orice şansă, provocnîd idnignarea acestuia : **„Da eu nu mai sunt, eu care am susţinut totdeauna partidul... şi d-ta care l-ai înjurat totdeauna... eşti !"** Farfuridi şi Caţavencu făceau parte, deci din acelaşi partid numai că primul, mai naiv şi mai redus, face caz de fidelitate politică, sperînd să obţină astfel dreptul de a fi proclamat candidat. Al doilea, mai abil şi mai demagog, se pune, în acelaşi scop, în fruntea „grupului tînăr", bizuindu-se însă pe şantajul cu scrisoarea.

Analiza aceasta ne permite să conchidem că autorul, în măsura în care vizează realităţile sociale şi politice ale vremii, se referă la tarele politicianismului burghez în genere, ca sursă a pervertirii umanului, şi nu la luptele de culise între partide. Semnificativ ne apare faptul că, în acest scop, nu a fost ne-

---

[10] Acad. Iorgu Iordan, **Limba „eroilor" lui I. L. Caragiale,** Buc., Soc. de ştiinţe istorice şi filologice — 1955, p. 14.

cesar ca obiectivul scriitorului să se fixeze asupra alegerilor propriu zise, ci asupra luptei pentru fixarea candidatului. Consultarea maselor ne apare, în asemenea condiții, drept o formă goală.

Camil Petrescu a observat cu finețe că autorul **Scrisorii pierdute „a înțeles valoarea excepțională a anecdotei ca expresie funcțională, adică aceea care exprimă sintetic relații complicate și profunde".** În primul rînd, e vorba de relații între oameni, între personaje. La baza acțiunii stau fapte și situații reale, dar scriitorul le-a prins în aspectele definitorii, cu o artă de portretist clasic, dîndu-le dreptul de cetățenie universală. Clasicismul lui Caragiale nu este însă static. El ne prezintă lucrurile în perspectivă și, dincolo de semnificația socială globală, impresionează mai ales drama acestei lumi înnămolite în precaritatea acțiunilor și a „idealurilor" ei, sugerînd procesul unei involuții sufletești.

Cum izbutește să ne ofere această imagine dinamică ? Prin legăturile de dependență stabilte între personaje, prin dispunerea lor ierarhică. De pildă, Zoe și Tipătescu sînt înzestrați cu mai multă luciditate cu „rafinerii de maniere" care-i situează, și ca importanță socială și ca intelect, cu un cap mai sus față de ceilalți eroi. Ei sînt, de altfel, mai puțin ridiculizați prin comicul de cuvinte. Cațavencu este mai demagog și mai ridicol, fiind obligat la mai grave compromisuri, ca unul ce depinde încă de bunăvoința altora. Dar nu-i departe vremea cînd va parveni și mai sus pe scara politicii. („Fii zelos, asta nu-i cea din urmă cameră" îl încurajează coana Zoițica). Pristanda, polițaiul care are de ținut „unsprece suflete", este **„corupt prin pauperizare"** (G. Călinescu), aplicînd principiul nevesti-si : „pupă-i în bot și papă tot". În felul acesta, Caragiale a surprins mecanismul degradării morale într-un plan mai larg, dezvăluind atît dezumanizarea celor care comandă cît și a acelora care-i sprijină pe cei dintîi, devenindu-le complici. Jocul acestor complicități se traduce, în cele din urmă, în reflexe de comportament care alterează nu numai straturile etice, dar și cele logice. Aș cita, spre exemplificare, acele culmi de virtuozitate pe care le atinge autorul în compoziția discursurilor celor doi corifei electorali : Farfuridi și Cațavencu și care, în sensul arătat, pot fi considerate (alături de multe situații din **Momente)** prefigurări ale dramaturgiei absurdului. De altfel, constatarea

filonului caragialian al creației lui Eugen Ionescu nu mai surprinde, astăzi, cel puțin în cercurile cercetătorilor români. Ea poate oferi perspective noi și utile chiar în exegeza operei scriitorului nostru, la care absurdul apare ca o consecință a unui anume context istoric, neafectînd concepția asupra lumii.

Așa cum arată G. Călinescu **„opera de clasificație morală a lui Caragiale este vastă, sclipitoare, prin geniul ei satiric".** Nu ne mai oprim însă la **D-ale carnavalului,** piesă premiată de Teatrul Național din București și jucată în 1885, decît pentru a arăta că, printr-însa, autorul viza un mediu inedit, altul și decît cel din **Scrisoarea pierdută** și decît acela din **O noapte furtunoasă.** Este lumea mahalalei — însă o lume mai puțin cristalizată ca entitate economică decît aceea a lui Jupîn Dumitrache, a lui Rică Venturiano și a lui Chiriac. Într-o epocă de violente ambiții de parvenire, straturile de mai jos ale micii burghezii sînt cele mai răscolite și mai agitate. Categoriile acestea nu sînt surprinse de Caragiale în ultima sa comedie prin prizma orientării lor către un ideal social oarecare (măcar că, în lista personajelor, Mița Baston e definită „republicană din Ploiești" și Didina Mazu ca „nihilistă din București") ci sub aspectul moravurilor. Intențiile autorului s-au concretizat într-o izbutită comedie de intrigă, în care măștile carnavalești amplifică o serie de quiproquo-uri dezvoltate de autor cu arta desăvîrșită a unui mare maestru al genului. Piesa pune în lumină moralitatea dubioasă a unor pături care caută să imite petrecerile și „rafinamentul"grotesc al burgheziei mai evoluate. Prin ricoșeu, oferind o caricatură a mondenității micburgheze, Caragiale satirizează totuși pretențiile și preocupările acestei clase care, mai ales în perioada ei de formare și de rapidă ascensiune, este mai accentuat neomogenă.

Un tablou complet schimbat se întîmpină în **Năpasta.** Puternica dramă de inspirație rurală, reprezentată prima dată în 1890, justifică uimirea cititorului față de aspectele multiple ale creației lui Caragiale. În afară de construcție care denotă aceeași mînă de maestru experimentat, nu găsim aici nimic care să amintească de celelalte lucrări dramatice — toate comedii. Personajele principale au tot atîta relief dar modalitățile lor de manifestare sînt diferite. Observația comportării cu sublinierea ridicolului a făcut loc aici analizei psihologice profunde. Caracterizările prin limbaj, în afară de elementele

prin care autorul precizează locul acțiunii și unele aspecte ale extazului mistic al lui Ion – lipsesc. În locul acestor mijloace de caracterizare avem de-a face cu un dramatism aspru, care i-a făcut pe mulți comentatori și detractori ai lui Caragiale să învinuiască piesa pentru presupusa lipsă a veridicului. Gherea a dat însă replici memorabile detractorilor dramei. Recunoscînd însemnătatea faptului că scriitorul ridică un văl ce acoperea adevăruri sociale triste, criticul insistă asupra structurii sufletești a țărănimii,întru nimic inferioară eroilor recrutați din alte medii. Caragiale s-a apropiat cu înțelegere de locuitorii satelor și, cunoscîndu-le viața, le-a relevat sensibilitatea, suferințele, dramele. În locul personajelor fictive care se numesc țărani în unele piese sau în unele opere făcute pentru amuzamentul **high-life**-ului, în locul țăranului de carnaval „frumos, estetic îmbrăcat" care „juca hora, cînta cîntece voinicești", Caragiale aduce pe scenă o victimă : pe **Ion nebunul.** Arătînd că „ar fi vremea ca scriitorii noștri de talent să zugrăvească țărănimea română așa cum este ea, în marea ei mizerie și în imensa ei suferință" [11], Gherea relevă că în această direcție, s-a făcut prin drama lui Caragiale un pas înainte, „un pas spre adevăr".

Lăsînd la o parte sociologismul concepției sale, să recunoaștem că Gherea a sesizat totuși un adevăr transformat în realitate artistică. După atîtea decenii de la zămislirea ei, **Năpasta** se dovedește la fel de viabilă. Preocuparea lui Caragiale de a zugrăvi drame adînci situate la nivelul satului pune în lumină aceeași structură bipolară a omului și a artistului la care sarcasmul biciuitor constituie, de fapt, o față a atitudinii pe care Delavrancea a numit-o melancolică. În fond, e vorba de o anumită gravitate în fața vieții pe care scriitorul o escamota adesea, distilînd-o, canalizînd-o în gluma afectuoasă ori în ironia tăioasă. **Scrisoarea pierdută** și **Năpasta** sînt polii opuși ai acestei sfere vii ce o constituie opera lui Caragiale" – constata, cu prilejul centenarului din 1952, unul din scriitorii care l-au cunoscut pe dramaturg în timpul vieții : e vorba de Victor Eftimiu. Subliniind că, în opera sa, Caragiale dezvăluie, în comedie ca și în dramă, adevăruri triste, același scriitor osîndind răstălmăcirile de altădată, cerea să nu mai fie confundată „nuielușa cu zurgălăii paiației" cu „biciul de foc al proorocului". Caragiale a fost, în anu-

[11] C. Dobrogeanu-Gherea : Criticii noștri și „Năpasta", în I. L. Caragiale : **Opere,** (I), 1959, p. 695.

mite sensuri un prooroc care a înlăturat masca unei lumi, fără a-şi părăsi încrederea în viitor : **„Să ne temem că are să se prăpădească, să se piarză, aşa de azi pe mîine... un neam de milioane ? (...) Să se prăpădească neamul românesc ! Dar întoarcă-se Oltul şi Mureşul de-a-ndăratelea către obîrşia lor în creierii munţilor Ciucului, neamul românesc tot el, neam românesc va fi, lucrînd cuminte (...) să dea şi el culturii şi civilizaţiei (...) concursul lui specific..."** [12].

[12] Scrisoare către Vlahuţă.

G. Călinescu – unul şi multiplul

La ţiterele toate am pus o coardă nouă
Şi muzelor Iubovnic am fost la cîteşi nouă

(Cu cei care muncesc)

1.

A-l evoca pe G. Călinescu, a discuta avînd conştiinţa că nu mai este, mi se pare contradictoriu cu personalitatea, ideile şi sensul creator al tuturor manifestărilor sale de om şi de artist. Peniţa se încovoaie şi refuză să se supună atunci cînd chenarul îndoliat tinde să închidă pe veci semnătura cea mai neobosită şi cea mai strălucitoare care a înflorit mai mult de patru decenii filele atîtor publicaţii şi coperţile multor cărţi de căpătîi ale culturii noastre contemporane.

Este semnătura, pe cît de modestă în simplitatea ei : G. Călinescu pe atît de căutată şi respectată, după ce, în trecut, fusese multă vreme urmărită cu uluire, cu spaimă şi chiar cu violenţă, de admiratori ca şi de adversari.

Toate reacţiile enumerate erau firești, în măsura în care, de la început, G. Călinescu a pornit o luptă acerbă, susţinută totdeauna pe o documentaţie şi argumentare covîrşitoare, împotriva searbădului conformism în cultură, împotriva impostiurii în artă, împotriva prejudecăţilor care anchilozau gîndirea. Manualele de şcoală reduceau valoarea marilor noştri creatori la nivelul unor vorbe care, pentru exegeza literară, însemnau, aşa cum s-a mai arătat, un jalnic numitor comun al filistinismului : arta „redă", poetul „cîntă", dramaturgul „biciuieşte", Creangă

„zugrăvește" cu „umor sănătos" ș.a.m.d. Literatura vremii impunea o acțiune tenace de selecție. Falsa literaturizare, melodramaticul siropos, trivialitățile gratuite, banalul, cenușiul se cuveneau energic plivite, îndepărtate.

Poet prin temperament și aspirații, G. Călinescu își adaptează însă activitatea acestor condiții, îndeplinind cu pasiune un rol iconoclast dar și constructiv totodată. Nimic din ceea ce s-a înfăptuit important în cultura noastră mai ales după mutarea la București a „Vieții Românești" – nu se poate despărți de atitudinea și de acțiunea de mare extensiune și forță de pătrundere a esteticianului, a criticului și istoricului literar, a romancierului și poetului, a cetățeanului, jurnalistului, profesorului, a mereu noului și mereu entuziastului G. Călinescu. Aspectele numeroase ale extraordinarei sale activități, extraordinară atît ca intensitate și profunzime a prospecțiunilor sale intelectuale cît și ca extensiune, vor fi, desigur, cercetate cu mai multă migală, poate nu prea tîrziu, în vederea necesarelor sinteze. Pentru moment, reținem această pasiune fără egal a creatorului, adevărat constructor de putere demiurgică.

Tot ce el a întreprins a fost gîndit „sub specie aeternitatis" chemîndu-ne la o elevație afectivă îndepărtată de categoria sentimentalismelor și a regretelor comune în fața perisabilității individuale. Trecerea în neființă nu evocă tenebrosul, sfîșierea, chinul romantic. Meditației elegiace i se substituie suavitatea senină și impasibilitatea strălucitoare a universului mineral :

...Cetate-am ridicat cu **ziduri de cristal**
Ce Nimrod n-a visat, nici Assurbanipal ;
Cupola e-o bucată de **piatră nestemată**...

...în domul funerar
Ca fluturul voi fi închis în chihlibar
Și voi rămîne-atît în **casa sclipitoare**
Cît **diamant, topaz** nu se topesc la soare
. . . . . .
Se va vedea c-aveam făptură de balaur
Cu ochii de **safir** și unghiile de **aur.**
(**Mai tare decît bronzul** – parafraze – subl. ns.)

Poezia este transfigurare, însă ea exprimă nemijlocit subiectul și, în cazul lui G. Călinescu, intensitatea trăirii lirice ne

apare, dincolo de convenționalismul motivelor literare, evidentă. Reflexul ei, în planul biografiei, este pasiunea nobilă pentru idei, vitalitatea care l-a făcut să învingă un timp și suferința fizică — spiritul creatorului dominînd pînă în ultima clipă latura corporală a suferinței. Ultima zi a vieții a fost marcată de ultima semnătură, la locul ei obișnuit în săptămînalul unde i-am urmărit timp de nouă ani „cronica optimistului". Tinerețea poetului, entuziastul față de ceea ce e nou, încrederea arătată noilor generații care i-au înțeles mesajul, neastîmpărul, constituie latura, poate, cea mai caracteristică și mai mișcătoare a biografiei lui sociale. Că nu-i un optimism căutat „pro causa", datorită terorii de neant, o dovedește masivitatea operei, grandiosul arhitectural, care recreează viața la dimensiuni monumentale, așezînd-o pe temeliile ferme ale unui umanism plenar, saturat de splendorile creației. Antropocentrismul rinascentist, corectat și îmbogățit prin gîndirea socială care descătușează mulțimile, definește întreaga operă a lui G. Călinescu. Aspirația absolutului, nelipsită la marii artiști ai omenirii, prezentă și la creatorul lui Ioanide, primește soluții contingente, în concretul istoric :

În nouri, ca profeții, să nu stai niciodată
Nu te răzni de-ai tăi,
Tristețea este stearpă, iar fapta lăudată,
Voios să cînți prin văi
...În loc să-nalți cu spada, sălbatic călăreț,
Un groaznic osuariu
Tractorul ia de hățuri și fi-vei mai măreț
Decît trufașul Dariu

(Tristețea este stearpă)

Poetul slăvește materia căreia îi este parte integrantă, înălțînd solemne ode diversității aspectelor ei :

Lăudată fie cascada
Lăudată fie marea,
Minunată este zăpada,
Strălucitoare e sarea.
. . . . . .
Căldura se-mpacă cu gerul,
Zvîcnind materia crește,
De păsări se-ntunecă cerul,
Balta se umflă de pește...

Întrupările particulare sînt fețe ale aceleiași realități ordonate la care participă și conștiința umană :

Tot universul nu este
Decît joc de mari curcubeie,
În scripetul lumii celeste
Eu sînt așezat pe-o scînteie.

Analiza ar putea continua în acest mod, dezvăluind particularitățile universului poetic călinescian. Acest univers nu ne trimite neapărat la noțiunea de **sistem** al gîndirii, citatele nu constituie un referat conținutist (în acest mod procedîndu-se, s-ar face cea mai simplistă și mai schematică exegeză, osîndită de creatorul însuși) – ci coordonate lirice care ajută definirea multidimensională a afectivității și a atitudinii intelectuale specifice poetului. Un puternic și esențial sentiment al vieții se îmbină cu neobișnuita erudiție, dominînd-o, și cu neașteptatele curcubeie ale intelectului mereu în rotire. De aceea, folosind larg inspirația mitologică, livrescă, G. Călinescu nu a creat poezie propriu-zis livrescă, satisfăcută de glosări, ci a ipostaziat mișcări elementare și sensuri umaniste trăite intens. La fel, scriind despre „lucrurile" apropiate omului, nu a rămas la poezia intimistă, a obiectelor casnice, iar descripțiile nu se opresc la pastel. Autorul se dovedește un sensitiv elevat prin forța raționabilității, dar nu un sentimental, în înțelesul prozaic.

Poetul influențează și opera criticului, a istoricului literar, a moralistului. Ca nimeni altul, G. Călinescu leagă solidar imaginea pictural sugestivă de meditația încărcată de sens uman, interpretarea filozofică, etică, estetică a realității suprapunîndu-se într-o construcție unică.

În poezie, procedeul cel mai obișnuit este amplificarea imaginii prin repetarea în spirală, pînă se ajunge la limitele ei figurativ imaginabile. Atunci intră în funcție, fără elaborări greoaie, simbolul. **Ceasul,** care ne măsoară fără oprire viața, este văzut în cele din urmă, după seria unor neașteptate asocieri, ca „prăsila lui Danaos / Un vas cu fundul spart spre haos". **Oglinda** este un loc din care pot să apară fantomatic toate chipurile prinse, succesiv, în undele ei. De la săpun și pasta de dinți, poetul ajunge, virtuos, la porțelanuri, la cascadele intrate-n odaie prin

robinetul luciu, la „roza de lumini" declanșată de-o „albă cheie" și la viziunea firmamentului dominat de luceferi **(Electrificare).**

Același procedeu îl putem intui în valorificările critice ale literaturii, plasticii, muzicii.

Pînă la excepționalul biograf al lui Eminescu care i s-a impus cu autoritate lui G. Ibrăileanu, istoria noastră literară era prezentată, cu foarte rare excepții, ca un muzeu inert. Aplecîndu-se asupra literaturii române „de la origini pînă în prezent" (1941), G. Călinescu învie**ază** respectabile figuri de istorie moartă, proiectîndu-le pe fundalul viziunii sale ampe, a unui erudit dublat de pasiunea artistului de geniu. Marii noștri scriitori sînt văzuți „în timp și spațiu", prin alăturări și suprapuneri de teme, procedee, destine, la scara universalității. În felul acesta se obține profilul propriu al fiecărei personalități literare, care beneficiază, firește, în baza materialului bibliografic exhaustiv, și de marea artă de portretist și de intuiția fără greș a autorului. Dimitrie Cantemir „este Lorenzo de'Medici al nostru, și **Istoria ieroglifică** un adevărat **Roman de Renard** românesc însă cu scopuri polemice". Trecînd dincolo de informația istorică pe care ne-o oferă romanul lui D. Cantemir, pînă atunci neexploarat ca operă literară, autorul pune în lumină meritele lui artistice, merite premergînd, sub cîteva aspecte, limbuția lui Creangă și tratarea cultă a metaforei țărănești pe care o va desăvîrși Eminescu, în unele poeme. În stihurile mitropolitului Dosoftei se regăsește „chiuirea" hilaritatea sfîntă a misticilor italieni" dînd „grațios de rigide picturi primitive pe lemn". Nuvela lui C. Negruzzi, **Alexandru Lăpușneanul** „ar fi devenit o scriere celebră ca și **Hamlet** dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale". Nu-i vorba de un comparatism steril, lipsit de busolă valorică sau întemeiat pe negarea notelor specifice. Autorul arăta că **Istoria literaturii române** nu poate să fie decît o „demonstrație a puterii de creație române", marcînd, „contribuția națională la literatura universală". Specificul, însă, sublinia G. Călinescu, în chip curajos, într-o perioadă agitată de patimi și confuzii, „find un element structural, nu se capătă prin conformare la o ținută canonică", nu este un fapt deliberat. Comparațiile au tocmai rostul de a pune în relief originalitatea literaturii naționale, dezvoltarea ei organică, dar și modul în care ea se înscrie în orbita literaturii universale. Autorul depășea, ca atare, tot ce se încercase anterior și făcea operă artistică și patriotică totodată, privind unitar, din unghiul

valorii estetice dar întemeiat pe o cercetare documentaristică impresionantă prin volum și eficiență, întreaga creație literară românească. Tratarea monografică a curentelor și a scriitorilor beneficiază de aria neobișnuită a informației istorico-literare, filozofice și artistice a autorului și – așa cum au arătat cei mai valoroși comentatori – de marele său talent portretistic prin care ni i-a înfățișat pe înaintași ca și pe contemporani în dimensiuni umane cît se poate de autentice, fără abuzul pitorescului și fără romanțările deformatoare. Tradiționalele aureole care-i țintuiau pe unii scriitori în imagini înghețate au fost înlăturate, împreună cu toate celelalte prejudecăți și clișee care întunecau reflexele vii ale unor personalități umane bogate în contradicții, luptînd fiecare să impună un timbru diferit în ampla orgă a istoriei literare. Lui G. Călinescu i se datorește restaurarea adevăratelor biografii de oameni și de artiști ale lui Eminescu și Creangă, ampla și încă neîntrecuta analiză a operei eminesciene (cele cinci volume, ulterioare biografiei). Și munca devotată pentru desăvîrșirea **Istoriei literature române** într-o proiectată nouă ediție completă a continuat fără întrerupere, prin studii ulterioare mai întinse asupra lui Gr. Alexandrescu, N. Filimon, V. Alecsandri, Al. Odobescu, Caragiale, M. Sadoveanu și prin parcurgerea unui imens **Material documentar** în vederea completărilor și a precizărilor de detalii care prindeau contur în revista Institutului de Istorie literară și folclor al Academiei, institut pe care l-a condus pînă în ultima zi a vieții.

Insistența asupra **Istoriei literaturii,** operă care și-a adăugat definitiv calificativul de **monumentală,** firește, nu numai din cauza formatului mare și a volumului (950 p.) își are explicația și în importanța pe care i-a acordat-o autorul însuși. Alcătuirea unei asemenea lucrări era prealabil necesară : „formația noastră nu înțelegea eforturi literare în gol. Oricît de spontane ar fi actele de creație, ele profită de experiențele trecutului". Prin urmare scriitorul procedează metodic, prefațîndu-și opera de invenție printr-o solidă muncă de analiză, culminînd cu o argumentată tabelă de valori. Structural, (și primordial) criticul se dovedește, așa cum spuneam, un mare artist preocupat de perspectivele largi ale omului și ale vremii sale, parcurgînd în toate sensurile marile dimensiuni ale culturii menite a sluji epocii prezente.

Așa cum era de prevăzut, vastitatea operei și noutatea ei, faptul că, afirmînd valorile autentice a trebuit să spulbere inveterate prejudecăți care anchilozau latura vie a literaturii, **Istoria literaturii** a ajuns să-i scandalizeze pe pseudo-intelectuali. În proporții mai reduse, același lucru se întîmplase și la apariția biografiilor lui Eminescu sau Creangă. Opera era însă atît de surprinzătoare încît obiecțiile, venite din părți diferite, erau contradictorii. Lăsînd la o parte opiniile înveninate de obtuzitatea șovină, cărora G. Călinescu nu le-a dat curs niciodată, erau destui cercetători onești ai domeniului care aveau de reproșat, de pildă, abordarea necanonică a lui Eminescu-omul, fără acel aparent cult care-i falsifica viața și-i denatura opera, în fond minimalizînd-o. Jovialitatea lui Creangă privită ca o expresie a țărăniei lui, locul acordat poeziei lui Macedonski (împotriva căruia se invocase, pînă atunci, învinuirea de a fi scris acea nefericită epigramă insultătoare față de Eminescu), discutarea lui Dobrogeanu-Gherea, sau a lui Ronetti Roman ca și separarea netă a domeniului culturii de acela al literaturii artistice (în cercetarea tipăriturilor religioase, a cronicarilor și a Școlii ardelene) iată numai cîteva din „imputările" unei tabere. Pe alții îi deranja, în schimb, locul atribuit lui Goga sau capitolul referitor la specificul național.

G. Călinescu nu a răspuns însă niciodată atacurilor de acest fel, altitudinea sa intelectuală și nivelul preocupărilor fiind refractare discuției vane, cu adversari rău intenționați sau nepregătiți să discearnă punctele de vedere inedite. Un singur răspuns a intenționat să dea spre toamna lui 1941. E vorba de un articol intitulat (citez din memorie): **Simplă convorbire de idei cu d-l. E. Lovinescu** și predat de autor lui Al. Piru, pentru o revistă ieșeană. Convorbirea se referea la un interviu al criticului bucureștean în care acesta, recunoscînd monumentalitatea operei, îl învinuia pe autorul **Istoriei literaturii** de inconsecvență și vorbea de temperatura schimbătoare a relațiilor personale ale autorului. Articolul, de o perfectă eleganță și de un nivel demn de preopinent, am putut să-l cunosc numai în manuscris, căci schimbarea conducerii și a orientării respectivei publicații nu a mai îngăduit atunci publicarea lui.

Au urmat, mai tîrziu, alte rezerve și unii critici au luat ca țintă a dezbaterii criteriul estetic care fundamenta cartea, identificîndu-l forțat cu o pretinsă atitudine **estetizantă.** Acuzația era, firește, tot așa de puțin îndreptățită ca și aceea care se

referea la tratarea „din zbor" a fenomenului cultural, în măsura în care era lipsit de conexiune cu cel estetic. În fond, înlăturînd prejudecăţi stăruitoare, G. Călinescu nu făcea decît să pledeze pentru ceea ce azi numim **specificul artistic** al literaturii, — al poeziei, romanului, teatrului. Nu se poate vorbi de literatură decît în accepţia de **artă** literară. Atitudinea ideologică e implicită, ea nu face însă singură arta. Că G. Călinescu gîndea în acest mod o dovedesc rîndurile referitoare la programul **Jurnalul literar,** revistă pe care a iniţiat-o şi condus-o la laşi, în 1939. Cunoaşterea vieţii şi trăirea intensă e necesară creaţiei : „Nimic nu e adevărat în artă dacă nu e exprimat, nimic nu se poate exprima dacă nu e trăit" (p. 882). Embrionar, aflăm aici ideea artei angajate, asupra căreia criticul şi poetul avea să insiste mai tîrziu, cînd deplin ataşat elanului constructiv al contemporaneităţii, hotărăşte :

Cu plumb şi cu mistrie urca-mă-voi pe schele.

Între timp, scriitorul se manifestase cu vigoare în roman. **Cartea nunţii** (1933), apreciată de autor ca un „exerciţiu minor în vederea unei plănuite opere epice" lăsa să se întrevadă polivalenţa rafinamentului artistic, maleabilitatea talentului descriptiv, alternarea epicului cu lirismul care transfigura mediul şi aspiraţiile eroilor (Jim, Vera). În plus, romanul venea să dezmintă net opiniile preformate ale unora referitoare la incompatibilitatea vocaţiilor de critic şi creator de literatură. **Enigma Otiliei** (1938) avea să adaoge reputaţia definitivă şi necontestată de romancier, „de metodă balzaciană" (Pompiliu Constantinescu). În acelaşi an apărea **Viaţa lui Ion Creangă,** monografie care evidenţia acelaşi incontestabil talent literar. Portretistica lui G. Călinescu fusese semnalată încă de la apariţia biografiei lui Eminescu. Ea nu **înfrumuseţa,** în sensul superficial şi exterior, documentele, aşa cum s-ar fi aşteptat amatorii de biografii romanţate, gen condamnat vehement de G. Călinescu, ci **reconstituia** trăsăturile omului, ale scriitorului, în baza datelor riguros verificate. Autorul introduce astfel, la noi, specia biografică de tip plutarhian, însă întemeiată nu pe legende orale, ci pe date obiective. Cea de a doua monografie de acest fel, aceea dedicată lui Creangă, impunea, dar, în mod definitiv, o specie literară nouă prin care se tindea, fără intervenţii sau intermedii

fictive, detectarea acelui **inefabil** al geniului, fără de care nici o operă de răsunet nu e posibilă.

Structura complexă a artistului s-a afirmat ,deci, permanent, **fără a-i compartimenta personalitatea,** intuiția artistică slujind în egală măsură criticului și istoricului literar, iar neîntîlnita capacitate de cuprindere și dominare a documentației livrești hrănind creația lirică sau epică. Această sinteză unică și deplină săvîrșită sub lumina de arc voltaic a lucidității a deschis în critica românească și — implicit — criticii în genere, drumuri cu totul noi. Unii comentatori, fără să realizeze gradul de explorare în adîncime și asimilare a documentelor, au crezut că pot vorbi de **critică eseistică.** Eroarea acestora vine tot din prejudecata unui scientism dogmatic, circumspect în fața judecăților de valoare. Cursivitatea sclipitoare a demonstrației călinesciene, respingerea uscatului ceremonial pretențios-didactic, înscrierea autorilor și operelor în cîmpul istoriei universale și naționale a literaturii și artei prin formulări relevînd nota originală din contextul caracterelor înrudite — toate aceste neobișnuite calități care nu sînt numai ale stilului ci mai ales ale spiritului excepțional al autorului, i-a putut deruta pe unii exegeți din cei care operează cu principii exterior-clasificatoare, pentru care speța eseului ar include arbitrariul subiectivist. Chiar compactul volum intitulat **Impresii asupra literaturii spaniole** (1946) este clădit pe o erudită considerare a izvoarelor și a operelor. De o mare scrupulozitate, autorul a evitat titlul care presupunea nota exhaustivă, fiindcă, răspunzînd cerinței de a da în românește o imagine de ansamblu, și-a conceput lucrarea în funcție de „monumentele principale și... piesele antologice la îndemîna oricui", astfel încît, așa cum se explică în prefață, impresiile acestea, păstrîndu-se în sfera eseisticii, stau pe pămînt tare, încercat de picioarele multora". De altfel, eseistica unui autor cu o amplă cunoaștere a fenomenului literar și cu o îndelungată șlefuire a gustului, nu poate fi prea mult relativizată. „Pentru ei — (adversarii — n.n.) explică G. Călinescu, — este subiectivă o estimație clară și evidentă, făcută de la nivelul unei experiențe mai vaste ce le scapă". Afirmațiile „subiective" ale unui astfel de martor au mai multă valoare „obiectivă" decît, să zicem, o investigație mecanică (fie ea și cibernetică).

„Eseismul" lui G. Călinescu implică, deci, un larg context bibliografic, privind fenomenul literar în lumina marilor coordonate în timp și spațiu. Numai așa judecata de valoare capătă

suport obiectiv, iar metoda comparativă, ținînd seama de corespondențele de ordin istoric și sociologic, psihologia popoarelor și a indivizilor, își dovedește utilitatea. Criteriul esențial rămîne definirea specificului artistic al literaturilor, operelor și autorilor, în lipsa căruia studiile de ordin factologic referitoare la starea economică, tematică, biografie, limbă ș.c. rămîn caduce, fără sens și eficacitate. Specificul artistic include, firește, valorificarea concepției de viață a autorilor, arta slujind în sens superior umanității în efortul ei spre progres, vizînd deplina și definitiva eliberare de orice servituți. În esență, metoda lui G. Călinescu este dialectică, privind fenomenul literar în totalitatea și în evoluția lui, fără a pierde din vedere finalitatea și specificitatea actului critic, detectînd individualitățile creatoare, mereu în căutarea „inefabilului", care configurează opera, respingînd însă „generalizarea metafizică și localizarea pedestră" căci, — așa cum afirmă criticul — „oricîtă oroare au unii de cuvîntul „inefabil", înțelegîndu-l în sensul vechi de ireductibil la rațiune, el își are rostul său în estetică, cu accepția analizei pe concret și evitarea generalităților goale" (v. **Ion Creangă,** E.P.L., 1964, p. 359). Fără acceptarea acestui „inefabil" pe care-l determină talentul, ajungem la iluzia frumosului natural, deci la desconsiderarea factorului creație care afirmă în cea mai mare măsură superioritatea omului : „Dacă am aplica o explicație a condiționării prea vastă, fără un pic de **nescio quid,** nu putem să pricepem de ce psaltul și paraclisierul Zahei, fratele lui Creangă, nu este el autorul **Amintirilor**" (Ib. p. 360). A stabili în acest mod portretul unui scriitor, cu informația riguroasă și completă, orice propoziție fiind documentată, „este o lucrare de curată știință". Dogmatismul, însă, este respins categoric. „Orice propoziție din momentul formulării ei devine discutabilă, discutabilitatea și obiectivitatea fiind două noțiuni corelative... Dar interpretarea aceasta e obiectivă, pentru că se bizuie pe documente". (Id. postfață, p. 384).

Dualitatea critic-creator de literatură nu cunoaște însă, în ceea ce privește personalitatea lui G. Călinescu, nici un hiatus. Nu există teren pe care să nu-l fi parcurs cu aceeași pasiune lucidă ce căuta, dincolo de orice atitudine teoretică, un individ concret, dincolo de erudiția ale cărei limite sînt greu determinabile — un gînd, o tendință umană. De aceea, despre operele sale de critică și istorie literară s-a spus cu îndreptățire că pun în lumină figuri vii, asemenea personajelor de roman. Romanele

sale, sînt, în același timp, și opere de erudiție, relevînd o informare bogat și îndelungat sedimentată, nu numai în domeniul psihologiei sau al istoriei dar și în pictură și arhitectură, urbanistică și geografie, muzică, orientalistică, etnografie, coregrafie etc. Altitudinea observațiilor subliniază aceeași lucidă dominație a întregului, alimentată de pasiunea perpetuă pentru **idei.** Din acest punct de vedere, se poate afirma că G. Călinescu a deschis și prozei românești – în speță romanului – perspective largi spre universalitate. Atît **Enigma Otiliei** cît și cele două masive romane care-l au ca principal personaj pe Ioanide **(Bietul Ioanide** – 1953, **Scrinul Negru** – 1960), emanate din realitățile românești, păstrînd în linie descendentă elemente tradiționale ale prozei noastre, începînd cu Negruzzi, Filimon, Odobescu (observația portretistică, descrierea în culori vii a mediului social, divagația erudită), ocupă un loc deosebit, greu definisabil pentru cine e dispus să studieze, bunăoară, evoluția diverselor specii epice, fără să pornească, în primul rînd, de la personalitatea autorului. Pe fundalul familiei Giurgiuveanu din **Enigma Otiliei**, figura lui Felix și cea a Otiliei stăruie ca prezențe neasimilabile mediului comun. Sînt ei dezrădăcinați, ca atîtea personaje ale lui Rebreanu, Brătescu-Voinești, Cezar Petrescu – chiar Sadoveanu, ori sînt dezamăgiți, blazați ca Ladima, Gelu Ruscanu și ca alți eroi ai lui Camil Petrescu ? Fără cazuistica acestuia din urmă, personajele lui G. Călinescu reflectă o conștiință lucidă ale cărei fațete se descopăr treptat dar cu omenești oscilații, **prin experiența directă** a vieții, nu prin considerarea în absolut (deci abstractă) a unor noțiuni. Efortul și plăcerea de a asimila lucid realitățile, oricît de izbitoare și neașteptate, printr-un proces continuu, scutit de lamentații, este tipic prozei lui G. Călinescu. În urma unor succesive lecții ale vieții, Felix Sima își călește caracterul, iar Otilia aspiră la împlinirea superioară a unei feminități profunde care depășește simpla sensualitate.

Caracterologic, ca modalitate a reacțiilor, tinzînd mereu la asimilarea realității și urmărind scopuri elevate, arhitectul Ioanide, lăsînd la o parte diferența de profesie, descinde din Felix Sima. Anvergura personajului este, însă, incontestabil, mai mare, intrînd în zona neobișnuitului, a titanismului de Renaștere și avînd prin aceasta numeroase puncte de contact cu personalitatea autorului. Chiar cele mai superficiale sondaje

ne încredințează că proza lui G. Călinescu este tot atît de mult frămîntată de probleme ca și restul operei. Diferența constă în aceea că, supunîndu-se condiției romanului, scriitorul urmărește „un act de cunoaștere metodic și liniștit ca o discuție... demonstrarea unei idei printr-o experiență". Preocuparea de esență a romancierului rămîne „de a descoperi ideea ce definește lumea fenomenală... a crea o ficțiune stabilă care să încifreze experiența" și în acest scop el tinde să intre „în inima realului" (citatele din art. **Reflexii asupra romanului,** în „Viața rom." 6/1957, p. 5 și urm.).

Unele neînțelegeri, datorate unei concepții rudimentare despre realism, s-au manifestat, însă, mai ales după **Bietul Ioanide.** Un comentator din afara literaturii, N. Doreanu, judeca romanul aidoma unui volum sau unui tratat de istorie social-politică, cu imputări referitoare la ignorarea schemei stricte: pozitiv-negativ, postulînd personaje tipice (în sensul unei eronate teorii a tipicului ca esență a fenomenului social-istoric) adică schematice. Neînțelegerea subliniază, în fond, aceeași surprindere în fața unei opere de puternică originalitate și numai în acest scop mai amintim unele reacții negative, de altfel trecătoare. **Scrinul negru,** a uimit, de aseemnea, prin densitate dar și prin laturile inedite pe care le dobîndea personajul central. Formula de construcție a romanului nu a fost însă clar înțeleasă de toți comentatorii, și de aici s-au iscat o serie de nedumeriri privitoare la conturul mai diluat al cîtorva eroi secundari și la pretinsa neverosimilitate a unor situații. Nu s-a observat suficient, de la început, că sîntem în fața unui roman care reflectă nu atît o acțiune, ci diverse **poziții de viață** întrupate în anume categorii de personaje. Toate acestea nu sînt dispuse în același plan, ci în piramidă. Ele hipostaziază, de fapt, laturile diferite, deci complexitatea eroului central ; apar și dispar nu în funcție de filmul succesiv al narațiunii, ci după necesitățile demonstrării unor idei, poziții, gînduri — toate legate de Ioanide. De altfel, destule date ale acțiunii care ar fi putut avea o dezvoltare spectaculoasă (de ex. atentatul împotriva lui Ioanide, ancheta focului de pe un șantier etc.) sînt abandonate, neavînd să îndeplinească mai departe decît, cel puțin, un rol parazitar. Prin această prizmă privind lucrurile, obiecția nerezolvării unor personaje și situații nici nu poate fi adusă (ne gîndim la muncitorii Dragavei, Nea Vasile ș.a. în care trebuie să vedem mai mult felul în care ei se proiectau în conștiința ar-

hitectului, – deci profilul lor e unul mai mult fictiv). Dragavei este, sub acest raport, mai mult o proiecție ideală, reflectînd capacitatea de orientare și disponibilitățile artistice și intelectuale ale muncitorilor în condițiile socialiste. Clocotitor de viață, romanul a căpătat astfel și caracterul unei magistrale demonstrații de idei, cu nuanțe superior polemice, impunînd în literatură profilul sufletesc impresionant al unei uriașe personalități a epocii noastre. Ioanide este omul excepțional, confundat cu mulțimea, văzut deci, în toate manifestările lui, la dimensiunile **omului,** nu ale geniului romantic însingurat și mizantrop. Simplitatea descrierii îi împrumută personajului modestie, conduită apropiată, lipsa ostentației, linie morală care-l înrudește, prin unele trăsături, cu înțeleptul **Șun** din „mitul mongol" tipărit în 1943.

Ca impresie de ansamblu, ceea ce-l reține și-l captivează pe cititorul, chiar pregătit, în proza lui G. Călinescu, este fervoarea ideilor, care devin o condiție a existenței spirituale. Această direcționare a prozei, impusă prin autoritatea unei masive și excepționale creații, face imposibilă, privind în perspectivă, supraviețuirea descriptivismului, a narațiunilor goale de idei, reflectînd carențe ale intelectualului hrănit din scheme.

Fără îndoială, geniul artistului și al criticului nu s-a ivit pe un teren gol. Ținînd seama de nota fascinantă a personalității lui G. Călinescu, de uriașa sa forță de cuprindere în extensiune și de profunzimea judecăților, termenii de comparație pot fi doar unele figuri de artiști și savanți pe care i-a dat poporul român, începînd cu Dimitrie Cantemir, continuînd cu Hașdeu, Eminescu, Iorga. Ca Dimitrie Cantemir, el are meritul unui deschizător de drumuri care ne-a pus în pas cu epoca, – prevăzîndu-i și anticipîndu-i perspectivele. Cu Hasdeu și Iorga – are comună forța și volumul cercetării, dinamismul creației, perpetua ebuliție a spiritului, multilateralitatea operei. Asemenea lui Eminescu, biograful și exegetul său cel mai avizat aspiră către zonele grave ale trăirii lirice, depășind simțul comun și manifestă aceeași vehemență combativă în afirmarea geniului național al poporului nostru. Însă Iorga rămîne cu precădere istoric al statului și al culturii, Hasdeu rămîne mai ales istoric și filolog, deși a fost și un remarcabil dramaturg, poet, prozator, folclorist, profesor și ziarist. G. Călinescu este, ca și Ioanide **„un om compus din mai mulți oameni",** este în același timp

unul şi multiplul şi e foarte greu de spus dacă romancierul depăşeşte poetul, dacă scriitorul este mai important decît criticul, istoricul literar şi îndrumătorul culturii. Prin personalitatea sa, înţelegem că tinereţea perpetuă nu e numai un mit şi că afirmaţia lui Ioanide care se ilumineză mereu de adevăruri noi: „tinereţea se învaţă" nu-i un simplu paradox. Faţă de această constatare, sublimele satisfacţii ale intelectualului nu se reduc la o asceză deliberat acceptată, ca în cazul lui V. Pîrvan, profesorul care l-a influenţat într-o măsură pe G. Călinescu şi i-a călăuzit primii paşi pe drumul cercetării istorice, ci se îmbogăţesc mereu prin sentimentul de plinătate pe care i-l dă participarea la tinereţea unei ţări şi a unui popor vechi de milenii, chemat să dea astăzi întreaga măsură a capacităţilor lui creatoare.

În domeniul criticii literare, ducînd înainte bunele tradiţii ale „Vieţii româneşti", fără nici un exclusivism sau tendinţă de izolare, G. Călinescu a preluat torţa lui G. Ibrăileanu. Este edificatoare scrisoarea pe care i-o trimite acestuia cu puţin înainte de apariţia primului număr al glorioasei reviste la Bucureşti (ianuarie 1933). Scrisoarea, aflată în prezent în mapele corespondenţei lui Ibrăileanu de la Biblioteca Centrală a Universităţii din Iaşi, cuprinde solicitarea unui articol-bilanţ asupra drumului străbătut de publicaţia ieşeană pînă atunci. Tonul plin de sinceră deferenţă şi argumentele aduse ne permit să conchidem în sensul unei continuităţi a misiunii pe care şi-o atribuie G. Călinescu în momentul cînd, alături de Mihail Ralea, prelua destinele revistei. Respectul şi admiraţia care răzbate din rîndurile lui Călinescu nu-l împiedecau însă pe acesta să răspundă plin de franchete, în aceeşi scrisoare, obiectînd asupra titlului pe care Ibrăileanu intenţiona a-l da romanului său, **Adela,** atunci încă nepublicat. Criticul de la Iaşi a răspuns solicitării şi a scris, în adevăr, articolul cunoscut **După 27 de ani** tipărit în numărul din ianuarie 1933 al „Vieţii româneşti", primul apărut după strămutarea revistei. Ca misiune de viitor, G. Ibrăileanu preconiza acolo conjugarea eforturilor pentru consolidarea culturii naţionale „pe baza întregii culturi umane". Este ceea ce urma să întreprindă, în primul rînd, G. Călinescu, prin întreaga sa operă. De altfel, într-o notă, acesta combătea afirmaţia după care, prin mutarea la Bucureşti, revista ieşeană ar fi suportat o ope-

rație de „întinerire" ; „Viața Românească de azi — scria G. Călinescu — își face o mîndrie din a fi aceeași Viață Românească din totdeauna, cu prefacerile celulare pe care noile raporturi de timp și spațiu le cer". Ideea continuității organice, incluzînd implicit și necesar progresul, era admisă.

Puțin după moartea lui Ibrăileanu (1936), prin trecerea criticului Octav Botez la catedra de **Istoria literaturii române moderne,** rămîne vacantă la Universitatea din Iași conferința de **Critică și estetică literară**. G. Călinescu, după ce trece un strălucit doctorat la Iași, oraș de care-l leagă și alte momente, ale copilăriei și adolescenței, ocupă menționata conferință, începîndu-și astfel activitatea universitară. În atmosfera culturală a Iașului de acum mai bine de trei decenii și în succesiunea lui Ibrăileanu ca animator al vieții literare și al publicisticii întemeiate pe principii solid fundamentate, prezența lui G. Călinescu însemna dezvoltarea energică a celor mai înaintate tradiții. În locul „Vieții românești", apărea atunci revista „Însemnări ieșene" dar aceasta, în lipsa unui conducător literar activ, care să polarizeze acțiunea celor mai de seamă scriitori, nu exprima un punct de vedere unitar și ferm în domeniul literaturii. Orientarea general democratică și studiile valoroase din domenii diferite, atitudinea net antifascistă, colaborarea lui M.Sadoveanu, G. Topîrceanu, Otilia Cazimir, I. I. Mironescu — continuau, în rest, ținuta și preocupările „Vieții românești". Mai ales „se simțea din ce în ce mai mult nevoia ca publicistica, chiar și cea mai modestă, să revină în mîinile „clericilor", a oamenilor aplecați asupra infoliilor". **(Ist. lit. rom.,** p. 882). Seminarul de **Critică și estetică literară** devine un laborator în care se exercită „o echipă de recenzenți pregătiți", socotindu-se că „improvizația jurnalistică e fatală unei culturi" (Ibid.). Expresie a acestei acțiuni de formare a unei echipe de critici tineri și a infuzării unui nou ritm preocupărilor literare a fost săptămînalul „Jurnalul literar", condus efectiv și minuțios de G. Călinescu timp de un an, adică atîta timp cît condițiile politice au permis asemenea activitate și orientare. Mulți ani colaborase săptămînal și la „Adevărul literar și artistic" (director M. Sevastos), o altă publicație din trunchiul „Vieții românești", apoi și la ziarul „Iașul" condus efectiv de G. Ivașcu. La „Jurnalul literar" și-au început activitatea critici și cercetători ca : Al. Piru, G. Ivașcu ș.a.

În condițiile neprielnice ale războiului antonescian, profesorul G. Călinescu și-a continuat acțiunea sa în cadrul seminarului pe care-l conducea la Facultatea de litere, rămînînd ca elementele valoroase din noile serii să se afirme în publicistică atunci cînd condițiile generale aveau să devină favorabile. Citățm, dintre tinerii acestei noi etape (și nu ai perioadei „Jurnal literar" seria ieșeană, cum greșit se consemnează uneori), pe Adrian Marino și G. Mărgărit. Între timp, atitudinea politică a profesorului nostru devenise din ce în ce mai fermă. Cînd N. Iorga murea asasinat, G. Călinescu îi făcea, la cursul său, un elogiu curajos, sfidînd riscurile care nu erau mici. Fascinantele sale cuvinte, fulgerînd cu mînie îndurerată, au avut un ecou profund și dincolo de zidurile universității.

De aftfel, celui care l-a ascultat pe G. Călinescu la curs, mai ales în această perioadă, nu i se poate șterge din amintire prezența de flacără a unui conferențiar care osîndea oratoria ca și didacticismul îngust, dar obținea efecte contrarii, de ordin superior. Cursurile erau anunțate în fiecare marți și miercuri între 5–6 p.m. dar încă de la ora 4 nu se mai găseau locuri în amfiteatrul cel mai încăpător. Se aflau totdeauna în sală intelectuali din diverse domenii, oameni maturi care admirau eflorescența ideilor și cursivitatea degajată a profesorului ce-și ținea asistența țintuită sub săgetările privirii. Ușa se deschidea deodată, cu un gest energic, și, în aceeași clipă, înainte de a ajunge la catedră, glasul profesorului se înălța răsunător, începînd o frază oarecare, parcă în continuarea unei convorbiri deja începute. Între timp, apărea, scoasă din buzunarul hainei, cîte o fișă subțire, pe care vorbitorul o ținea între degete, ca o baghetă ce puncta în alb gesticulația. Ochii fulgerau, pe deasupra capetelor, cînd vorbitorul se aprindea, în demonstrația unei idei, și părul negru, lucios, se despărțea în două aripi zbuciumate de ritmica desfășurării argumentelor. Glasul timbrat puternic și ascuțit se lansa în largi volute, cu cezuri neașteptate, urmate de tonuri mai înalte sau de finaluri de frază voit sobre. În timpul expunerii, uneori se plimba cu pași mărunți pe postamentul întins în fața catedrei, întoarcerile în loc sau opiririle fiind marcate și de rotirile privirii ce surprindeau nivelul receptării ideilor. Cu aceste calități, G. Călinescu ar fi putut ușor să obțină efectele unui mare orator de tribună, dar respingînd consecvent facilitățile și efectele exterioare, vorbitorul vădea fobia retorismului. De aceea, într-a-

dins căuta modalitățile unei apropieri de auditori și, menținînd totuși demnitatea unui înalt oficiu intelectual, ocolea gravitatea solemnă și ceremonialul expunerii de catedră. Nu de puține ori se oprea, făcînd paranteze în care apărea interdicția de a se lua note. Auditori prea zeloși, mai ales studentele, care căutau să nu scape măcar un cuvînt al prelegerii, rămîneau cu capetele aplecate asupra caietului. Dar neputința de a-și privi audienții în față, urmărindu-le reacțiunile, îl deranja pe profesor tot așa de mult ca și ideea de a sesiza, la examene, repetarea mecanică a unor fraze auzite. Cursul reprezenta, dealtfel, o operă personală, de creație, reflectînd preocupările intelectualului creator original mai mult decît ale profesorului. Unicul scop pedagogic mărturisit era acela „de a ridica măcar cu un deget nivelul gîndirii și capacitatea de receptare de către tineret a adevăratelor valori", pregătindu-l pentru creația proprie. În asemenea condiții, firește că reproducerea ideilor expuse la curs nu avea sens. Profesorul oferea numai un bogat material de gîndire și apreciere, și expunea numai liniile principale de orientare, rămînînd ca studentul să se deprindă a judeca el însuși fenomenul literar.

În ciuda efortului de a „răsuci gîtul" elocinței, prelegerile călinesciene erau de-a dreptul fascinante, datorită talentului artistic care, structural fiind, nu era cu putință a fi pus în paranteze. Imaginile cele mai surprinzătoare, expresia adesea paradoxală a ideilor, caracterizările de sinteză ce dobîndeau reliefurile artei sale portretistice sau enunțurile simple, dizolvînd îmbătrînite sentințe critice – stîrneau entuziasmul adesea zgomotos al sălii și făceau să tresalte spiritele deschise adevărului și înnoirilor gîndirii. Influența chiar și mimetică asupra tinerilor, mai cu seamă în stil,era inevitabilă și, dîndu-și seama de acest fapt, l-am auzit afirmînd unui emul, cu o agasare disimulată, după o lucrare de seminar despre un poem arghezian : „mă văd, dar nu mă recunosc". Ambiția lui G. Călinescu nu era de a scoate învățăcei docili care să-i reproducă opiniile, ci intelectuali apți să susțină puncte de vedere proprii, ducînd înainte opera de creație. Insista mereu în acest sens și, demonstrativ, la examen, punea numai întrebări care solicitau pe loc judecata critică, sondînd gustul, iar pe studenții remarcabili declarîndu-i de la început reușiți, fără a-i interoga.

De multe ori, la sfîrșitul seminariilor de luni dimineața, după ce majoritatea studenților părăsea sala, rămîneam cîțiva tineri în jurul profesorului, discutînd liber. Cineva l-a întrebat odată de ce nu răspunde detractorilor șovini ai *Istoriei literaturii*, așa cum aceștia meritau. G. Călinescu a replicat cu liniște: „La acest nivel eu nu pot accepta discuția. Nu poți discuta, decît cu adversarii de bună credință, pe care îi stimezi". Uneori convorbirile noastre lunecau asupra situației războiului. Îngrijorărilor și gravelor semne de întrebare, el le răspundea prin convingerea că demența nu poate să se perpetueze. Simptomele destrămării începeau să se vadă pe toate fronturile. În afară de unele aluzii strecurate la curs, atitudinea deschisă a lui G. Călinescu în intimitate ne făcea încrezători în viitor. Era sigur că, după război, intelectualitatea avea să îndeplinească un rol important pentru redresarea morală a poporului. Se gîndea și la posibilitatea reapariției postbelice a „Jurnalului literar", deci a continuării unei acțiuni întrerupte.

În continuarea zilei de luni, după seminar, la biblioteca de Filozofie sau la cea de Literatură modernă, își alegea lucrările ce avea să fie citite în săptămîna abia începută. În afară de beletristică, ritmul mărturisit al cărților de idei studiate era de cel puțin trei pe săptămînă. Pe cînd ținea cursul despre **Romantismul german,** după 1941, începuse să studieze și limba engleză în care, curînd, ajunge să citească în chip curent. Toate aceste lucrări urmau în „atelierul" modest din modesta stradă Ionescu din Iași. Rar, de obicei miercuri după curs, îl urmăream îndreptîndu-se spre strada Lăpușneanu : intra la cinematograful „Trianon". În aceeași locuință a lucrat în bună parte la **Istoria literaturii române,** la **Șun** și la multe poezii datate din aceeași perioadă.

După plecarea în pribegie a Universității, în martie 1944, aveam să-l urmărim în continuare, în presă. Primul articol dintr-un ziar nou apărut în 1944, în preajma insurecției populare de la 23 August, se intitula aluziv **Bunuri comunale**. Aflasem că, alături de alți profesori ieșeni, G. Călinescu semnase atunci cunoscutul memoriu al intelectualilor pentru ieșirea României din război.

Ceea ce a urmat se știe. Eram mîndri că profesorul nostru a pășit în fruntea luptei pentru progres, conducînd ziare ca „Tribuna poporului", „Națiunea", reviste ca „Lumea" și, scurt

timp, reapărut la București, „Jurnalul literar". Publicistica a continuat să fie una din importantele tribune de luptă ale lui G. Călinescu, reflectînd militantismul său patriotic, viața în mijlocul cetății și entuziasmul constructiv propriu unui nou ev. Pe frontispiciul acestuia, creația artistului de geniu și-a înscris participarea sa :

Sudori diluviale mi-au clocotit pe frunte.
Vestind drumul deschis ;
Timpul, fără să știu, m-a dus pe a lui punte
Ostrovul n-a fost vis.

1965

2.

Poetul

Lucru curios (în aparență), dar explicabil : multă vreme, creația poetică a lui G. Călinescu nu a reținut atenția criticii, la nivelul corespunzător marii pasiuni a autorului pentru expresia lirică. Cîteva poezii de debut (**Universul literar** – 1926, **Sburătorul** – 1927) fuseseră, e drept, remarcate. Se pare că avalanșa ulterioară a lucrărilor de critică și istorie literară, apoi activitatea de romancier discutat elogios, deci cu surprindere, de comentatorii literari, îi stabilesc autorului un profil care lăsa prea puțin loc preferințelor pentru poezie.

Cînd, în 1937, autorul tipărea o plachetă intitulată simplu **Poesii,** critica înregistrează faptul editorial, remarcînd, în genere, ținuta gravă a versurilor și căutînd vag în **Neoromantică** termenii unei posibile caracterizări.

Un oarecare scepticism nemărturisit se desprinde totuși, chiar din tonul recenziilor binevoitoare, subliniat, poate, de lipsa unor rezerve fățișe. Scepticismul se referea, desigur, la perspectivele de viitor ale creației poetice produse de un critic

atît de activ şi de neaşteptat în argumentaţiile sale. Poezii publicaseră, intermitent, şi Perpessicius şi Vianu, fără ca vocaţia lor să fie polarizată în jurul acestei laturi. G. Călinescu a ţinut însă, în mod deosebit şi consecvent, la ipostaza sa de poet.

Lirismul, obiectivat într-o anume viziune estetică a lumii, sub aspectul ei material şi spiritual, a stat permanent în centrul creaţiei scriitorului, ca o constantă a structurii sale sufleteşti şi intelectuale. În afară de prezenţa în reviste, la intervale nu prea mari, a versurilor semnate de G. Călinescu şi alte opere de sine stătătoare pun în lumină aceeaşi viziune a poetului. **Şun,** „mitul monolog" apărut în 1943 cu afirmate sensuri polemice, este în primul rînd un amplu poem dramatic. Regăsim în el, în afară de construcţia alegorică, gesticulaţia lirică, viziunea estetică enunţată fragmentar în poeziile din 1937.

Pagini numeroase care exprimă o similară atitudine a artistului faţă de realitate sînt asimilate şi creaţiei sale de romancier. Chiar în construcţia de factură balzaciană, cum s-a spus, a cunoscutei opere **Enigma Otiliei** intervin suavităţi caracteristice unor personaje (Felix, Otilia), acte şi atitudini meditative care recomandă aceeaşi structură inalterabilă a poetului. Arhitectul Ioanide **(Bietul Ioanide, Scrinul negru)** integrează în demonstraţiile sale intelectuale deliciile artistului ce valorifică totul prin prizma prestigiului pe care creaţia îl exercită asupră-i. Eroul romanului este un gînditor şi un estet, deducîndu-şi poziţiile din forţa cu care celebrează viaţa, rîvnind o interferenţă a artelor : „Aş fi vrut să fiu arhitect, sculptor şi pictor, să ridic sacristia San Lorenzo şi s-o împodobesc cu sculpturile Medicilor, ca să realizez armonios sinteza artelor în arhitectură" (p. 342)... „Nu ţi s-a întîmplat vreodată să te simţi aşa de plin de viaţă, încît să vrei să cînţi ? Ei bine, cam în această stare mă aflu eu..." (p. 328). Chiar şi lucrările de critică literară beneficiază, în cazul lui G. Călinescu, de intuiţii şi interpretări ce ne ajută să deslusim reflexele aceleiaşi subiectivităţi creatoare. Afirmată divers, personalitatea autorului se defineşte totuşi unitară şi nutrim convingerea că expresia acestei unităţi o aflăm prin ceea ce are mai particular, deci specific şi esenţial, în creaţia poetică.

De la început, G. Călinescu se arată un poet dotat cu specială preferinţă pentru forme şi culori, pentru elementele naturii prelungite în lucruri : „Copil, abia făclia unui crin / În mîini ţineam, paharul dus la gură / Era o urnă rece, o

figură / De-arhitectură grea luciosul scrin". Auditivul (ca și olfactivul) se asociază în percepția obiectelor : „Lumea suna frumos. Făceam țimbal / Din linguriță, tăvi, pahare, cești / Pluteam în melodii cu cozi de pești / Verzi, diafani prin apa unui bal" **(Melodii).** Fabulosul nu lipsește, desprins din mitologie sau din literatura romanticilor, și citarea numelor lui Jean Paul Richter sau Tieck este semnificativă într-un vers ce sugerează „tăcerea greieroasă. . . / Ce-ar fi dădut extaze lui Richter și lui Tieck" **(Neoromantică).** Noaptea, „lemnul grinzii crește", patul e „prins de vise-n cuie" etc. **(Vînătoare).** Poetul adîncește astfel imaginea și-i amplifică sensurile, vizînd cosmicul în etern proces de agregare și dezagregare : „. . . știu că tot ce se face / Cu-n safir de apă pe loc se va desface". . . **(Cosmogonie).** Geologicul, mineralul ca și regnurile însuflețite, se împletesc și iar se separă, într-o mișcare unică. Erotica este abia schițată în aceste poezii mai vechi, în schimb nota livrescă este bogat subliniată. Poemele se înscriu astfel în zonele unui univers liric de pe atunci caracteristic, deși cu o perspectivă încă incertă.

Cu **lauda lucrurilor** (1963) peisajul creației poetice a lui G. Călinescu, dezvoltînd laturile manifestate anterior, se îmbogățește substanțial și capătă noi sensuri. Autorul se dovedește, în primul rînd, atașat de un ideal, atestînd atingerea unui plan superior în ce privește concepția sa despre lume. Dacă odinioară el era „bărbatul care-n singurătăți petrece, / Ca vulturul pleșuv pitit în stînca rece", mult mai tîrziu, „cînd coama străluci la tîmple sideral", poetul se încîntă de lucrul mulțimilor : „. . . făcui la oameni semn / Cum să arunce coasa, cum să cioplească-n lemn / Cîntam. Dar prea departe de ei, ședeam în șa / Din gura mea un murmur nedeslușit ieșea". In fine, ca ultimă treaptă, poetul vine în mijlocul oamenilor : „...Le-am zis : în obște mă prenumăr/Lăsați-mă bușteanul să-l țin și eu pe umăr / Din moară să scot sacii, albit tot de făină, / Să trag cu voi din baltă de pește plasa plină / ...Frățește mi-au strîns mîna : — Tovarăș fii cu noi / Un fluier simplu taie-ți și fă-ne cînturi noi."

Aceste „cînturi noi" constituie, în fond, o replică a atitudinii neoromantice schițate în 1937. Este o etapă, am spune, neoclasicizantă, ținînd seama chiar de distincțiile autorului : „clasicul face apoteoza omului. . ." etc. **(Impresii asupra literaturii spaniole),** 1946, p. 23. Noul program de creație al poetului este urmat cu toată convingerea. Simplitatea expresiei și pro-

funzimea umană a versurilor se contopesc în chemările întraripate către idealul etic și social al epocii. Poezia **Lauda materiei** constituie, poate, mărturia cea mai impresionantă a osmozei veritabile între idealul artistic al autorului și concepția sa filozofică. Unitatea materială a lumii, întrepătrunderea regnurilor – care implică și mișcarea necurmată a materiei și reflexul seninătății în planul etic prin conștiința clară a vieții și a morții ca fenomene naturale – iată ceea ce autorul transmite cu gravitate. Poetul „laudă" materia, în sînul căreia se cufundă, dezvăluind în acest chip o permanență ordonatoare : „Dînd hrană florilor, / Se scoală morții ca-ntr-o înviere, / Și din esența lor / Fără răgaz, albina scoate miere". **(Cositul).** El explorează, cu rafinamentul estetului, toate zonele și obiectele unui univers poetic ce nu rămîne totuși enunț livresc. Fabulosul e folosit spre a sublinia bogăția universului material, și ideea comunicării intime, a contopirii cu natura : „Măreție fără seamăn fluviile și mările, / Cîmpiile și cerul, / Dar mai ales slăvite-s metalele și sarea, cărbunele și fierul / ... / Stropit de licurici, pe mușchi dormi-voi dus / Ca într-o caldă zeghe / Cascadele-mi vor sta, zvîrlindu-se de sus / Cu bufnița de veghe". (**Măreție, fără seamăn).**

Parte din poeziile acestui ciclu definesc suportul liric al unei concepții de ansamblu a scriitorului ; altele, constituie veritabile cînturi ale diversității mediului ambiant, de la astre la obiectele confortului diurn : patul, rochia, ceasul, oglinda, apoi la lumea plantelor, a fructelor – toate evocatoare ale gesturilor fundamentale de viață.

Aminteam atitudinea clasică a poetului care face apoteoza omului. De fapt, aceste atitudini (clasic, romantic) cu greu se pot afla în stare pură. În acest sens, o constantă a poeziei călinesciene este stabilirea a nenumărate relații între eul uman, ipostaziat, și universul material. E vorba de un eu activ, îmbogățit prin cunoaștere, plin de exultanță în fața tabloului vast al fenomenelor naturii, o natură văzută în toate treptele, de la insectă la obiectele casnice. Poetul se dovedește aici un sensitiv elevat prin puterea de pătrundere rațională, însă cu o acuitate extremă în receptarea formelor, a sunetelor infime, a olfactivului neobișnuit, trezind asociații neașteptate care deschid drum spre profunzimile lucid detectate ale vieții. Aceste disponibilități se înscriu mai curînd în sfera atitudinii romantice. Poetul operează în fond o sinteză inedită, unificatoare,

însă, cum s-a văzut, din unghiul unui estet apt să reinterpreteze natura, s-o supună oamenilor. Parcurgerea întregului și preeminența umanului alcătuiesc astfel trăsături esențiale, distinctive, ale liricii călinesciene. Structura sa artistică leagă solidar imaginea cu multiple sugestii de meditația filozofică. De aceea, enumerările și descripțiile sale, depășind pastelul sau poezia de notație, se ridică fără dificultate la considerarea întregului, a umanității integrate cosmosului. Prin rotirea insistentă în jurul unui obiect, cu adăugarea unor noi comparații, imaginile se dilată, trecînd în domeniul simbolului amplu. Zăpada este „precum crinul cu carnea suavă" dar sugestia cosmică intervine numaidecît : „Tu vii negreșit din Calea-lactee, / Orice fulg al tău fiind o clară scînteie" **(Lauda zăpezii).** „Oglinda este un loc întunecat / În care tu ți-ai înecat / Figurile ca un Narcis / În mine zilnic sinucis" **(Oglinda).** Amplificarea nebănuită a imaginii se însoțește, cum se observă, de profunzimea atitudinii lirice. Impresia se menține și se lărgește prin imaginile numeroase sugerînd multiplicarea eului (în timp) și animarea obiectelor, rezultat al supraabundenței umanului, pe care-l exaltă în extrem de numeroase ipostaze. S-ar cuveni în întregime citată, din acest grup de poezii, excepționalul poem **Rochia de moar.**

În lirica erotică **(Statornicie),** deși nu o dată sentimentul este decantat intelectualist, asemenea unor perfecte exerciții integrate ceremonialului savant explorat al iubirii, calitățile artistice nu sînt mai puțin pregnante. Dragostea este văzută ca o contopire care realizează unitatea corporalului cu ideea, într-o frenezie plină, tonică, tristețea romantică suferind corectivul implicat de cunoașterea eternei primeniri. Suavitățile de gest și de colorit se impun în prim plan și citățm în acest sens piesele : **O, ție, cu ochi albaștri, Vin din Liban mireasă** sau hexametrul **Eu sînt grec.** Remarcabilă este însă afirmarea deplină, și în acest sector, a umanului, fără refulări sau puritați confecționate.

Doina lui Orfeu și **Cu gloria cîntării,** sînt titlurile altor cicluri de poezii. În primul, sînt adunate poezii dintre 1940—1943, care vădesc într-un limbaj uneori criptic, atitudinea plină de patriotism a poetului în anii cotropirii fasciste, iar în al doilea, avem de-a face cu versuri care definesc și comentează îndeletnicirea scriitorului, crezul său estetic, uman. Citabile sînt, desigur, în afara sugestiilor inepuizabile pe care le deș-

teaptă mai toate versurile, piesele intitulate : **Statui, Contraste, Exegi-monumentum, Condeiul care arde.**

În volumul de opere (II) aflăm și un număr de poezii neînserate în **Lauda lucrurilor.** Dintre acestea vom cita mai ales **Til a intrat în casă, Idilă teocritiană** și **Paradisul meu.**

Versurile lui G. Călinescu deschid perspective noi, de aspect inedit, în lirica noastră. Satisfacția nu este numai de ordin intelectual, deși unele poeme trăiesc tocmai prin erudiția evocatoare de imagini mitologice, pline de dinamism, săpate, plastic, în marmoră, fildeș, sau în metal prețios. Impresia generală este că, trecînd prin Eminescu și Arghezi, valorificînd folclorul, (sînt citabile versurile în manieră populară), stăpînind cu rară sensibilitate liniile de evoluție ale noii poezii universale, G. Călinescu s-a situat ferm și ca poet, în contextul literaturii române. Poezia sa e dominată de mișcare, de o lumină tare, solară, de gestul măreț, cîteodată solemn de o supraabundență vitală, aducînd un imn ardent omului.

3.

Romancierul

După încercările dureroase prin care trecuse, după răscolitoare frămîntări lăuntrice, „bietul" Ioanide (a se vedea romanul anterior al scriitorului, cel care poartă chiar acest titlu : **„Bietul Ioanide")** ajunsese să cunoască precaritatea vechii sale poziții. Urmărind atîtea vieți distruse, dar și mai multe, încă, înnoite, împlinite, arhitectul, acum artist și om de știință stimat, academician și profesor de mare autoritate, proiectant și constructor al marilor edificii și mai ales al complexelor urbanistice (cartiere întregi, orașe) caracteristice viitorului — vechi visuri care acum se pot înfăptui, — constată un lucru în aparență simplu, însă important atîta vreme cît este rezulta-

tul unei îndelungi experienţe şi nu din cele mai banale : „însuşirea de căpetenie a unui om adevărat" nu este aceea de a fi „şarmant" – cum crede madam Farfara – ci „să se schimbe în chip neaşteptat pentru ochiul superficial, începînd o viaţă nouă. Un om care e compus din mai mulţi oameni" (p. 702). Acesta e Ioanide, personalitate multilaterală, înzestrată cu o largă receptivitate, aptă să vibreze la toate emoţiile pe care viaţa le oferă astăzi.

S-a spus, şi lucrul nu-i inexact, că zugrăvindu-l pe Ioanide (în primul volum) autorul a avut intenţia de a ne da un roman al intelectualului. Unele neînţelegeri au survenit însă din faptul că nu toată lumea a sesizat despre ce fel de intelectual era vorba. Prin **Scrinul negru,** imaginea ce o avem despre personajul central se întregeşte, dobîndind reliefuri ce nu mai lasă loc incertitudinii. Eroul lui G. Călinescu constituia, în adevăr, o apariţie inedită în literatura noastră, fiind plămădit dintr-un aliaj deosebit, incomparabil, bunăoară, cu eroii-intelectuali ai lui Camil Petrescu. Nici structura sufletească, nici problemele pe care caută a le dezlega un Ladima, nici epoca istorică nu contribuie la o cît de vagă asemănare cu Ioanide. Şi l-am ales intenţionat pe autorul romanului **Patul lui Procust** ca termen de comparaţie – tip de scriitor care urmăreşte în operele lui probleme şi idei caracteristice frămîntărilor interioare ale intelectualilor confruntaţi cu viaţa. Desigur, nici Ladima nu-i un tip oarecare şi nici Ştefan Gheorghidiu, – totuşi anvergura personajului creat de G. Călinescu este mult mai mare. Ioanide nu-i numai un profesionist desăvîrşit, dar şi un om de cultură profund şi un artist polivalent. Discuţiile lui cu marii specialişti din domenii atît de variate (pictură, medicină, orientalistică, istorie şi literatură antică şi modernă, coregrafie, muzică) – depăşesc nivelul unei informaţii generale, comune intelectualilor cu preocupări susţinute. Şi nu-i vorba numai de erudiţie, ci şi de un entuziasm care se transmite, fie că se află în faţa unui tablou celebru, a unei construcţii impresionante, a unei statui sau a unui spectacol. Ioanide nu-i sensibil la invidia sau ura adversarilor – prieteni de ocazie sau duşmani declaraţi, depresiunea morală nu îmbracă niciodată formele extreme ale disperării ori ale pesimismului, fie el chiar atenuat de nuanţele resemnării. Pomponescu se dovedeşte, în ciuda comportării solemne, un găunos plin de orgoliu, fără alt suport moral în stare să-l apropie de viaţă şi sinuciderea lui este consecinţa firească a caracte-

rului pe care îl consideră „inflexibil" – de fapt infirm prin răsturnarea raportului de subordonare a individului față de societate și deci prin totala incapacitate de a sluji viața. Panait Sufletel reprezintă un tip paralizat de panica bolnăvicioasă în fața oricărui eveniment neașteptat, fie el cît de mărunt. Gulimănescu e calculat în urmărirea intereselor personale, căutînd a profita de pe urma oricăror împrejurări, Hagienuș – desprins de realitate, fiind total absorbit de pasiunea pentru antichități, este incapabil să-și pună în valoare reala erudiție și – terorizat de copii – ajunge un deformat obsesiv, sfîrșind într-o confuzie mintală tipică.

Enumerația ar putea urma. Mai mult spirit realist dovedește un suflet de artist ca Babighian ori abilul și informatul Smarandache, ca să nu mai vorbim de adaptarea de ordin pur mimetic a unui Dinu Gaittany.

Față de toți aceștia, Ioanide se situează undeva, deasupra, depășindu-i atît sub raportul capacității intelectuale, a sensibilității artistice, cît și pe coordonate etice. Prin urmare, eroul central al cărții nu este, așa cum am spus și mai înainte, un oarecare intelectual cinstit, mai mult sau mai puțin blazat, cu o atitudine sceptică, meditativă, filozofînd în solitudine asupra vieții, și nu reprezintă nici un caz aparte datorită vreunui viciu moral, ca la cei amintiți mai sus. El este un mare artist dublat de un mare erudit, un personaj unic în literatura noastră pînă în prezent. Învingînd vechea tară a izolării de clocotul vieții – care l-a dus anterior la cea mai dureroasă experiență : rătăcirea și apoi moartea celor doi copii – Pica și Tudorel – arhitectul ni se înfățișează în **Scrinul Negru** un adevărat om de renaștere, așa cum l-a și gîndit autorul.

Cineva ar putea însă obiecta împotriva rolului pe care îl atribuim lui Ioanide în economia romanului, atîta vreme cît, în pagini excelente de cronică a unei lungi epoci, sînt zugrăvite și numeroase alte tipuri cu reliefuri atît de puternice încît cititorul este tentat, la un moment dat, să le acorde, în capitolele respective – nu puține la număr – importanță de personaje principale. Și pe drept cuvînt. **Scrinul negru** este populat de o puzderie de oameni din epoci istorice, clase și profesiuni diferite, toate sau aproape toate ridicate la un asemenea nivel al viabilității artistice, datorită verificatei și mereu înnoitei forțe de portretist a autorului, încît întreaga operă ar putea să apară ca un roman-frescă, înfățișînd, cu abundență de

culoare, mai ales anii prefacerilor istorice survenite în viața poporului nostru după acel memorabil august 1944. Atît ca extensiune cît și ca densitate epică și dramatică, paginile închinate, de exemplu, vieții zbuciumate a unei femei cum e Caty Zănoagă, soția lui Ciocîrlan (acesta ajuns, cu concursul ei, ministru al țării la Buenos Aires), apoi soția colonelului Gavrilcea („tigrul de Bengal"), amantă pasionată a enigmaticului (pînă la un punct) Oster, fascinată însă, un moment, și de aerul degajat, de o originalitate șocantă prin înfrîngerea obișnuitelor convenienţe sociale, al prințului Max Hangarliu, — numai aceste pagini destul de multe — și ar fi fost suficiente spre a închega un roman de sine stătător. Cuvinte asemănătoare se pot spune și despre minuțioasa descripție a decadenței aristocratice, al cărei grotesc depășește ca proporții șarja satirică, asimilîndu-și-o totuși în zugrăvirea crudă, cu ironia de o teribilă violență, comprimată, vizibil, datorită mai ales scrupulozității puse în prezentarea ceremonialului unor existențe parazitare (Hangerlioaica, Carcalechioaia, Zenaida Manu, Vasilevs-Lascaris, Prejbeanu zis „regele Vahtang", mareșalul Cornescu) ca și sublinierii constantelor atitudini circumspecte ale monseniorului prinț Andrei de Băleanu, a mimetismului practicat de Gaittany ca un virtuos etc. Faptul că, chiar acolo, în podul de grajd, pe care a ajuns să-l locuiască în strada Băneasa Ancuța, Hangerlioaica nu se poate dispensa de fotoliul ce seamănă cu un tron, de bătrînul secretar care-i transcrie „memoriile", de „convocările" prezidate de ea cu ifosele unui șef de clan princiar „rumânesc", creează efecte de o nimicitoare satiră subliniind în adîncime ridicola fatuitate a purtătorilor unor anacronice blazoane. Celeidoscopica panoramă a aristocrației sau a pseudoaristocrației deposedate și a exemplarelor care gravitau în jurul ei are virtutea denunțării viguroase, asemenea pînzelor lui Goya, care, la fel, atacă inexorabil esența umanității decăzute — efect greu de obținut prin mijloacele cu mult mai modeste ale caricaturii.

Pagini cutremurătoare prin autenticul faptelor și prin dramatismul lor concentrat la extrem reconstituie aspectele detestabile, criminale, ale ultimului război. Puține cărți s-au scris în care ororile lagărelor de concentrare, pogromurile, jafurile organizate în teritoriile ocupate, să apară mai puternic evocate, acuzînd cu aceeași forță fascismul și toate cercurile implicate

în cel mai nepopular război cunoscut în istorie. Drama doctorului Hergot, un personaj de-o sublimă gingășie, ucis împreună cu un grup de evrei datorită unei confuzii pe care în zadar o semnalează „centurionilor" asasini, este simbolic. Ea denunță cu maximum de eficiență artistică nu numai lipsa de umanitate (pentru aceasta ar fi fost de ajuns numai episodul uciderii evreilor) dar demența reprezentată de însăși ideea discriminării rasiale. La fel pot fi citate, pentru elocvența lor, episoadele „distracțiilor" bahice ale ofițerului german Wachsen și ale colonelului român Gavrilcea, cu ochirea la țintă, în jurul unor contururi vii : cîteva fete din lagăr sau fostul ziarist Seraphin, evreu întreprinzător, stabilit în Argentina, însă venit în țară în preajma războiului, chemat de dorul de patrie, și aruncat în lagăr, după ce supraviețuise pogromului de la Iași.

Cu toată impresionanta densitate a materialului, selectat în funcție de cerințele unei concentrări artistice de care ne vom ocupa și mai jos, totuși **Scrinul negru** nu rămîne, prin excelență, un roman-frescă. Tablourile amintite de noi aici împreună cu multe altele — dintre care s-ar cuveni să menționăm și paginile în care pulsează emoția eliberării Bucureștiului împresurat și a țării, în august 1944, și deringolada uneori spectaculoasă a marii burghezii și a moșierimii, care a urmat după aceea — nu constituie preocupări izolate ale autorului. El nu a intenționat zugrăvirea unei epoci, destul de îndelungate de altfel, prin alăturarea unor episoade semnificative sau — mai exact — nu numai acest lucru l-a avut în vedere, atîta vreme cît, mai presus de toate, se situează, cum spuneam, definirea personalității lui Ioanide — un intelectual și un mare artist, diversificîndu-și experiențele în planuri numeroase, totuși unitar ca structură morală și ca aspirații, un om al zilelor noastre și al viitorului totodată, personaj caracteristic al unei veritabile renașteri.

Încercînd să ne explicăm preeminența acestui personaj față de celelalte, atingem chestiunea construcției romanului. Cititorul, obișnuit cu geometria mai mult sau chiar mai puțin exactă a altor opere, rămîne, după primele capitole ale **Scrinului negru,** nedumerit de alternarea momentelor în care se desfășoară anumite întîmplări memorabile. Înaintînd însă în lectura cărții, își dă seama că orice aprehensiune cauzată de nerespectarea regulilor anterior stabilite nu-și are rostul. O operă originală nu poate fi judecată după un tipar intrat în automa-

tismul cerebral al cititorilor cu „principii". Amplitudinea unghiului de observație și, mai ales, cerințele urmării atente a profilului sufletesc al lui Ioanide, aflat într-o continuă mișcare, grație stratificării variatelor experiențe de viață, au impus un alt mod de organizare a materialului, care diferă de narațiunea cronologic-acumulativă. Amestecul planurilor temporale și aparentele discontinuități ale acțiunii evidențiază, în cele din urmă, o ordonare logică, în funcție de adîncirea profilului neobișnuit al principalului personaj deci, în funcție de neceistatea cuprinderii unui material de viață enorm, în pagini cît mai puține. Romanul cuprinde aproape 900 de pagini, dar are, cu toate acestea, o densitate rar întîlnită. Prezentat în desfășurare cronologică, pe un singur fir, asemenea unui rîu care aluvionează pe încetul, același material – presupunînd că ar fi putut fi înșiruit astfel – trebuia mult diluat. În acest caz, același conținut nu putea fi cuprins decît în mai multe volume. De fapt, însă, dispunerea numai în aparență și numai exterior disparată a materialului nu are doar acest avantaj unic al concentrării narațiunii, ci influențează în bună măsură însuși conținutul.

Interferența planurilor, pe lîngă că definește mereu profilul sufletesc al eroului, dar ni-l prezintă pregnant și în evoluția lui. Fără să fie un zbuciumat, un neliniștit de tipul romantic, existența lui Ioanide are adîncimi și limpezimi pe care viața le tulbură mereu, dar pe care și individul călit de viață este în măsură a le stăpîni și asimila în sens pozitiv.

S-au făcut cu privire la construcția romanului analogii cu procedee ale lui Tolstoi, Balzac, Stendhal, Thomas Mann. Cred că asemenea considerații rămîn superflui. Sînt, în istoria romanului, anumite făgașuri mai mult sau mai puțin definite, însă cu fiecare operă autentică, sortită să-și facă drum de-a lungul generațiilor, vechile formule capătă amendări care în cele din urmă fac să se vorbească de inovații în însăși arhitectura genului. Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoi, Dostoievski, Gorki, sînt originali prin conținutul care își cere de fiecare dată formele de expresie adecvate. În ultima vreme, de altfel, fiecare romancier de răsunet mondial este socotit și ca un reformator. E. Hemingway își are partizanii săi, dispuși să-i teoretizeze concepția despre roman, John Dos Passos și-i are pe ai săi, și tot așa Th. Mann, Brecht, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ș.a. La noi, tipul de roman reprezentat de Rebreanu diferă esențial de tipul de roman reprezentat de Camil Petrescu, Hortensia

Papadat-Bengescu diferă de G. Călinescu. Mai mult : în evoluția aceluiași romancier se întîlnesc momente fundamental deosebite și la distanțe de timp uneori nu prea mari. G. Călinescu din **Cartea nnuții**, deși ușor de recunoscut, adoptă altă concepție despre roman, vizibilă în **Enigma Otiliei**. Chiar **Bietul Ioanide** diferă ca structură de **Scrinul negru.** Despre **Enigma Otiliei** s-a spus bunăoară, și nu fără îndreptățire, că este mai aproape de tipul balzacian ; despre **Scrinul negru,** – că este tolstoian etc.

În fond, vrem să susținem că problema construcției romanului nu poate fi privită separat de conținut și, implicit – de concepția autorului însuși asupra realității. Cine ar năzui astăzi să fie sută la sută balzacian și ar reuși, s-ar îndepărta pe nesimțite de formula lui Balzac, ori s-ar refugia într-o atitudine închisă, depășită de complexitatea vieții moderne. Este de remarcat faptul că efortul clasificator (al tipurilor de roman) rămîne totdeauna în urma creației, noile apariții (atunci cînd sînt, într-adevăr, remarcabile) aducînd caracteristici inedite, imposibil de asimilat împărțirilor gata făcute. Cînd a apărut, de pildă, romanul lui Ion Marin Sadoveanu **Ion Sîntu,** critica a ezitat între etichetele de roman monografic (în genul lui Th. Mann din **Familia Buddenbrook)** sau biografic (prototip : **Emile** al lui **Rousseau),** între calificările de roman-frescă, roman-cronică etc. Autorul venea însă cu ceva nou și nici una din vechile formule nu izbuteau să-l explice decît în parte.

Formula **Scrinului negru** este deosebită de aceea a lui **Ion Sîntu,** între altele și pentru că, istoricește, G. Călinescu începe să descrie viața lui Ioanide cam din epoca pînă la care Ion Marin Sadoveanu urmărise evoluția eroului său. Fără să fie nici o analogie de ordinul caracterului, mentalității și preocupărilor între cele două personaje, reținem totuși constatarea că ambele romane urmăresc viața unui personaj proiectat pe un fundal social larg.

De aici încep deosebirile – esențiale – care pun în evidență punctul nostru de vedere : construcția unui roman nu poate fi privită separat de conținutul lui – deci și de epoca istorică pe care o reflectă și care determină mentalitatea personajelor și o optică anumită a scriitorului. Urmărind formația sufletească a eroului său pînă la primul război mondial, Ion Marin Sadoveanu a fost preocupat de formarea conștiinței lui Ion Sîntu, în funcție de mediul înconjurător și de ansamblul social antebelic. Era

însă o epocă în care năzuințele sociale pozitive ale individului puteau fi mai rar realizate. Numeroase piedici, confuzii, evenimente derutante, se interpuneau în calea împlinirii unui erou intelectual. De aici – o caracteristică de seamă a cărții lui Ion Marin Sadoveanu : laborioasa și neîntrerupta analiză psihologică, examenul comportării din afară, dar și o insistentă cercetare introspectivă a eroului – chiar dacă nu-i făcută la persoana întîi. De aceea, la apariția cărții, unii nu au ezitat să-l acuze pe autor de psihologism.

Cu totul altfel stau lucrurile cu Ioanide. Evoluția pe care el o parcurge este a unui intelectual care – din blazare politică (obișnuită unora, între cele două războaie) sau pur și simplu din dezinteres – s-a izolat de realitățile înconjurătoare. Mai trebuie adăugat iarăși că Ioanide era un savant cu adîncă pregătire umanistă, dublat de un artist care trăiește frenetic frumosul.

În asemenea condiții, caracterizarea eroului se face în chip concludent prin notarea poziției, a atitudinilor sale față de evenimentele de excepție la care asistă. Prin urmare, filmul relațiilor în plină mișcare poate avea mai mult loc aici, căci atît personajul principal cît și celelalte evoluează mereu în funcție de acestea. Cele mai multe din deciziile Hangerlioaicei și ale clanului ei caută a fi acte-ricoșeu datorită cărora ne dăm seama de felul de a gîndi și de intențiile fostei protipendade. Deși nu se poate vorbi aici de un determinism strict mecanicist, deosebirile de construcție legate de caracteristicile diferite ale epocii oglindite de fiecare scriitor nu sînt neglijabile. Deci și sub acest aspect romanul lui G. Călinescu se dovedește, indiscutabil, înnoitor. Chiar sondajele introspective sînt efectuate – cel puțin în ceea ce-l privește pe Ioanide – prin mijlocirea unor situații obiective, fapte de viață, dialoguri, confidențe, scrisori pagini de jurnal, imaginate de autor sau create ad-hoc pentru a determina diferite particularități ale eroului. Căci, este cazul să subliniem, există în **Scrinul negru** o anumită ierarhie a personajelor, dincolo de cea obișnuită care le împarte în principale și secundare.

În adevăr, toate personajele sînt dispuse, cum am mai arătat și în alt loc, în piramidă. Toate susțin, deci, în măsură din ce în ce mai însemnată, profilul acelui erou unic, în funcție de care scriitorul și-a configurat întreaga operă : **Ioanide.** Dacă Petrișor, bunăoară, fiul lui Hagienuș, nu contribuie direct la con-

turarea personalității arhitectului, neavînd nici o comunicare cu acesta, în schimb el explică, prin comportarea sa, anumite trăsături ale orientalistului. Dar acesta din urmă ca și Caty (prin scrisorile găsite în scrin), ca și Cucly, sau Mihaela-Diana, ca și Elvira, prințesa Șerica Băleanu, Gaittany, Babighian sau madam Valsamaki-Farfara, Dragavei sau Nea Vasile, contribuie la cunoașterea diferitelor fațete ale personalității arhitectului. Ca și la John Dos Passos, se poate vorbi de mai multe planuri în desfășurarea romanului, însă la G. Călinescu planurile acțiunii – corespunzătoare unor poziții de viață – nu prezintă tendințe centrifuge, de pulverizare a epicului ci – strîns legate de ideea unitară a cărții – hipostaziază laturile diferite ale eroului principal, fuzionînd astfel și găsindu-și justificarea incontestabilă în conținutul romanului.

În legătură cu cele de mai sus este interesant de remarcat în ce fel își abordează scriitorul personajele. Încă de la început, în descrierea acelui convoi ciudat care parcurgea strada Rahmaninov „într-o după amiază de decembrie a anului 1950", cititorul simte punerea în scenă – impecabilă. Ulterior, același cititor se va convinge că persoanele cu care autorul și-a populat opera nu apar și dispar după cerințele vreunei acțiuni exterioare, obiective, ci după necesitățile demonstrării unor idei, poziții, gînduri, toate legate de eroul principal. Este un mod de a urmări personajul care constituie axul romanului, asemănător aceluia utilizat în cinematograf sau în piesele dramaturgilor moderni care-și urmăresc cu reflectorul eroul imaginînd scene ilustrative, de fapt pretexte pentru conturarea personajului (sau personajelor). Să ne amintim, bunăoară, de scenele succesive din capitolul XXI, cînd scriitorul urmărește o confruntare a gîndurilor și a sentimentelor arhitectului față de soția sa, Elvira, apoi, pe rînd, față de Cucly și față de Mihaela, sora lui Mini, pentru a-l face apoi pe Ioanide să mediteze, stimulat și de prezența lui madam Farfara care îndeplinește cu înțelepciune și delicatețe rolul de confidentă. Apare evident că aducerea în scenă, pe rînd, a celor patru femei, deși nu contravine verosimilității, corespunde mai degrabă intenției autorului de a demonstra, fără plicticoase divagații didactice, că a iubi mai multe femei deodată nu era (pentru Ioanide) lucru imposibil. Scriitorul nu rămîne, așadar, prizonierul acțiunii, ci intervine direct și o folosește în scopul reliefării ideilor. În mînuirea personajelor, el se dezinteresează de amănunte și trecerea de la o

situație la alta, dintr-un decor în altul, se face pe nesimțite, fără pregătiri prealabile : **„E cu putință, oare, te întreb madam Farfara, vorbi arhitectul** nu mult după asta (după plecarea Dianei – n.n.) plimbîndu-se prin salon în fața bătrînei lui prietene, să iubești două sau mai multe femei deodată ? . . .

– Dumneata ești mai în măsură ca mine să răspunzi. . .

– **Domnule,** zise și Gaitany lui Ioanide, **o dată, în toate ești remarcabil. Te iubesc cele mai frumoase fete. . . Te felicit. . . De cînd Gaitany pierduse direcția muzeului. . .**" ș.a.m.d.

Sublinierile noastre indică simplitatea schimbărilor de decor și de situație. Citate asemănătoare, vizînd același procedeu, pot fi făcute aproape din fiecare pagină a cărții. Numai așa poate fi explicată neobișnuita mișcare pe care o sugerează romanul, ampla angajare de planuri și prin aceasta – jocul fascinant de idei care conduce la reliefarea sensurilor. De fapt, intriga romanului e, aici, convențională (fără a fi falsă, fără a călca legile viabilității artistice), căci faptele dezvăluite de intrigă nu interesează în ele însele, nu sînt de sine stătătoare, ci prin aceea că reprezintă oglindiri ale eroului principal, viața ideilor lor. E un proustianism – am putea spune –, – nu ca să stabilim cu orice chip analogii ci ca să definim mai precis reliefurile cărții – dar e un proutianism întors din cîmpul psihologismului în acela al vieții exterioare determinante, al societății care dinamizează și dă sens elanurilor umane. Meditația intelectualului nu mai este un solilocviu, ci un intermediu, o pregătire a creației, o contemplare activă a frumuseților vieții.

Așa cum sînt mînuite personajele, tot așa sînt construite situațiile. De exemplu, atentatul a cărui victimă e arhitectul sau focul care distruge schelăria Palatului Cultural în construcție, nici nu sînt pregătite, nici anchetate, – ele erau necesare pentru logica evoluției de conștiință a personajelor. Vagi indicații referitoare la prezența lui Gavrilcea în jurul lacurilor sînt suficiente pentru a sugera cine ar fi putut fi autorii nelegiuirilor.

De aceea, arătam și în alt loc, obiecția nerezolvării unor personaje sau a schematizării lor nu poate fi adusă, căci e vorba, în fond, de proiectarea unui erou deosebit, care trăiește în mijlocul unei lumi efervescente și – în ciuda gestului inițial de izolare, expresie a unui caracter încă lacunar dezvoltat („bietul" Ioanide), este prins de frumusețile luptei și ale muncii creatoare. Meritul lui Ioanide este de a fi depășit trecutul – propriul său trecut de mizantropie, imposibilitatea de a se realiza ca

artist al grandiosului destinat mulțimilor, lipsa de perspectivă în planul satisfacțiilor morale. Cei care nu izbutesc această depășire, această adaptare organică la viață (nu formală, ca adaptarea lui Gaittany sau redusă la „eroismul" rezistenței marcat și prin etalarea vizibilă a expedientelor la care singuri se condamnă exponenții claselor parazitare) — aceștia devin „eroii" unei tragedii penibile, cu tonuri grotești, asemenea grupului aristrocratic zugrăvit cu atîta minuțiozitate de autor. Acesta e sensul romanului, care cunoaște o dublă demonstrație, înglobînd latura pozitivă, cu lumea nouă a lui Ioanide și cea negativă cu oamenii care rămîn victime ale propriei lor optici. Între aceste atitudini există, firește, anumite nuanțe pe care autorul le are în vedere, dîndu-ne o imagine cît se poate de variată a realității, excluzînd deci orice interpretări simplificatoare. Mustind de viață, romanul capătă în același timp caracterul unei magistrale demonstrații de idei, cu nuanțe superior polemice și cu tendința de a stabili, fără prezumțiozitate și în pofida paradoxelor aparente, judecăți, deci adevăruri.

Acest rezultat este posibil grație felului specific al autorului de a domina materialul acumulat, sitîndu-se la antipodul scriitorilor care se lasă cvălăuziți de faptul brut pînă la înnăbușirea oricărui punct de vedere personal. G. Călinescu este un intuitiv însă, proiectînd o construcție îndrăzneață, depășește în mod necesar intuiția, făcînd să intre în joc sagacitatea îndelung cultivată a intelectualului minuțios și multilateral informat, plin de gust și inițiativă.

De altfel, volumul invederează consecvența artistului față de punctul de vedere al teoreticianului care concepe romanul drept „o operă de știință, sau cu un termen mai potrivit pentru cîmpul artei, un act de cunoaștere, metodic și liniștit ca o disecție... demonstrarea unei idei printr-o experiență" (**Reflecții asupra romanului,** în „Viața românească" nr. 6/1957 pp. 5 și urm.). Experiența lui Ioanide demonstrează caracterul fals și pernicios al însingurării individului și pune în lumină eficiența identificării eroului cu mulțimea. Sub raportul construcției, **Scrinul negru** dovedește (într-o măsură mai mare decît **Bietul Ioanide)** că arta romancierului nu se reduce la simpla observație ci presupune capacitatea „de a intra în inima realului, adică de a descoperi ideea ce definește lumea fenomenală... a crea o ficțiune stabilă care să încifreze experiența", căci „romanul nu e trăitul însuși, ci o efigie a trăitului". Discuția

de mai sus, referitoare la imaginarea situațiilor revelatoare de către autor — care stabilește astfel el însuși albia desfășurării epicului, se clarifică și mai mult în lumina acestor afirmații de ordin teoretic. Trebuie să adăugăm însă că însăși construcția personajelor beneficiază de pe urma aceleiași procedări. Multe din ele sînt reunite uneori în împrejurări diverse (uneori în locuri unde te-ai aștepta mai puțin) și puse să se manifeste în aceste condiții date, printr-o replică sau două care devin leitmotive. La ședința de spiritism din „salonul-laborator al fostei doamne Vasilevs Lascaris" îi auzim rînd pe rînd comentînd nu numai pe Gaittany, care păstrează relații cu lumea foștilor aristocrați, dar pînă și pe fricosul (dar plinul de curiozitate) Suflețel, pe Gulimănescu, Hagienuș, pe... monseniorul prinț și pe pozitivul și carieristul Tilibiliu. Iată cîteva replici :

— „Domnule, observă Gaittanny, în șoaptă (ascultînd medium-ul — n.n.) o fi fantezie a doamnei Smărăndache, dar imaginile sînt admirabile, nu-i așa ?

— Minune ! confirmă Babighian, care, cu capul îndoit spre genunchi, părea și el un medium citind în dușumea...

— Cheamă pe Filip al Macedoniei, spuse deodată Hagienuș, care pînă atunci stătuse cu privirea absentă, spune-i că fiul său Alexandru cel Mare, vrea să-i vorbească...

— Fugi de-acolo, se scandalizează Gulimănescu, astea sînt profeții literare, sînt învățate pe dinafară.

— Sibila antică ! rîse și Sufletel..." (pp. 391–2). Conversația alunecă apoi asupra longevității (prilej de a afla, indirect, și părerile lui Ioanide, prin însemnările lui despre Seneca, broasca țestoasă, colportate de madam Farfara), asupra ocultisticii, a posibilității minunilor, temă în legătură cu care monseniorul declară „cu o blîndă ironie" față de cei sceptici : „... puterea domnului este infinită și semnele pe care ni le trimite sînt multiple. Il nous avertit parfois par des hiéroglyphes"...

— A nu crede în miracol, decise Șerica ca într-un „panseu", este a nu admite surpriza... Și cu toate astea nimic din ce ni se întîmplă n-a fost prevăzut, totul e împotriva oricărei rațiuni.

— Pentru aceia, zise Gulimănescu, care n-au studiat dialectica istorică. Tot ce se întîmplă e perfect științific...

— Ascultă, zise Tilibiliu cu sarcasm, cînd închiriai casa la nemți prevedeai dialectic ipostaza dumitale de azi ?

Gulimănescu se roși, Gaittany făcu repede o retragere..." (p. 403).

Procedeul se repetă mereu : la nunta lui Gavrilcea cu Même, la aceea a lui Caty cu „tigrul de Bengal", la diferitele recepții (între care și aceea dată de Ioanide) sau la avant-premiera lui Cucly cu **Lacul lebedelor** ș.a.m.d. Observăm că, în acest mod, personajele sînt puse să se autodefinească, prinzîndu-le, ca într-un generic de film, în ipostazele și cu vorbele cele mai caracteristice fiecăruia.

Cu toate acestea o distincție se impune, mai cu seamă că însuși autorul o face. Sînt și personaje care nu beneficiază de virtuțile procedeului expus mai sus, sau beneficiază prea puțin. Dacă doctorul Șaramet și academicianul Cuculeț (chirurg) sînt concludent caracterizați prin notarea stereotipiei profesionale dincolo de care sîntem lăsați să întrevedem realul lor devotament, — ei rămînînd, totuși, eroi secundari, în schimb, cu Ioanide și cu unii din apropiații lui : Dragavei, Cornel, Leu și Nea Vasile, lucrurile apar oarecum schimbate.

Ioanide trebuie să capete dimensiunile impresionante ale unei mari personalități a vremii noastre. Atributele de ordin psihologic și etic, privind planul strict al vieții personale, se împletesc, de aceea, cu altele, referitoare la capacitatea individului de a gîndi și a crea în funcție de colectivitate și în numele ei.

Complexitatea neobișnuită a personajului impunea deci depășirea mijloacelor zugrăvirii stricte a comportamentului, a stilului de vorbire etc. Atitudinile declarate ale eroului și tot ceea ce se poate deduce din conversația sa rămîn insuficiente pentru prezentarea amănunțită și viabilă a arhitectului. Ca atare, autorul a folosit larg analiza interioară și, pentru a nu cădea în monotonie, aceasta îmbracă uneori haina confesiunii scrise (însemnările broaștei Seneca, remarcabilele **Sfaturi pentru fiul meu, Sfaturi pentru fiica mea)** sau a dialogurilor imaginare (de ex. cu Mini, în capitolul IV). Cele mai adeseori, însă, romancierul apelează pentru conturarea sufletească a arhitectului la confruntarea cu celelalte personaje. Multe din acestea par create anume pentru a permite diversificarea eroului în numeroasele lui ipostaze. Mini, soția constructorului Cornel, face parte din grupul acestora. La fel și Mihaela-Diana, deși de o feminitate clasică, mai puțin eterată, și Cucly, și Elvira, și chiar Dragavei, Marioara și Cornel. Felul de a gîndi al lui Dragavei, fără reticențe, dorința lui de a-i deștepta din inerție pe cei care „au dormit greu, sute de ani", instinctul de frumos căruia îi dă curs fără

ostentație dar și fără îngustimi, sînt proiecții în afară ale celor năzuite de arhitect. Cînd Dragavei susține față de Ioanide necesitatea fîntînii din mijlocul cartierului muncitoresc, simțim argumentele și entuziasmul vizionar al artistului dornic să înalțe orașe : Nu-i nici o fineță, spuse fără emfază Dragavei. Fîntîna răcorește aerul, purifică atmosfera. Ludovic XIV făcea palate, grădini imense, canale cu jocuri de apă pentru plăcerea lui personală. Noi vrem să înfăptuim toate acestea pentru cei ce muncesc" (p. 646).

E posibil ca parte din personajele mai sus enumerate să apară mai puțin consistente artisticește, cum și sînt chiar, însă numai dacă facem abstracție de rolul lor diferit față de acelea compuse cu grija detaliului obiectiv. Impresia unor goluri în complicata urzeală a unui roman atît de bogat în tipuri de o asemenea expresivitate vine tocmai din amestecul acestor categorii de personaje, construite cu mijloace atît de variate. În genere, figurile care își continuă existența începută anterior, în primul volum, au parte de o accentuare a trăsăturilor, proprie celor mai celebre modele ale romanului-frescă. Tipologia unora dintre eroii care apar prima oară în **Scrinul negru,** mai ales a celor meniți să exprime polivalența lui Ionide, este însă altfel conturată potrivit finalității lor deosebite. Observația obiectivată, de pildă, în comportament, este redusă la cîteva trăsături, pe primul plan situîndu-se nota solicitată de cunoașterea structurii sufletești și a orientării de idei a arhitectului. Acesta din urmă este înfățișat, într-adevăr, ca un om excepțional, fără a i se ridica, însă, statuie. Ioanide este omul excepțional confundat cu mulțimea, văzut deci, în toate manifestările lui, la dimensiunile omului, nu ale geniului romantic. Simplitatea descrierii îi împrumută și personajului modestie și conduită apropiată. Această simplitate, ca și evitarea pedanteriei, evidențiază și mai mult subtilitatea scriitorului în tratarea figurii arhitectului – mai ales dacă ținem seama și de faptul că e vorba de un mare intelectual care își expune pe larg vederile sale teoretice asupra unor domenii din cele mai pasionante. Nici un moment, Ioanide nu ne apare prețios, cu toate că mereu formulează idei, uneori paradoxale, la prima vedere. Modestia și ponderea înțeleaptă se datorește, evident, raporturilor firești în care scriitorul și-a așezat personajul față de problemele cele mai vii care reține atenția :

– „Sufletul omenesc, stimabile... este plin de necunoscute de care psihologia habar n-are. Am descoperit în mine împere-

cheri de sentimente care mi s-ar fi părut mie însumi absurde altă dată. Dar toate astea sînt fără importanță socială. Cu dumneata vreau să vorbesc numai de construcție și de viitor — îi spunea odată arhitectul lui Dragavei... Nu ți s-a întîmplat vreodată să te simți așa de plin de viață încît să vrei să cînți ? Ei bine, cam în această stare mă aflu eu" (p. 327–328). Imperecherile de sentimente care altădată i-ar fi părut absurde conduc la ceea ce unii, (ca Gaittany sau Gulimănescu) ar numi paradoxe :

— „Ascultă, amice, declară Ioanide cu humor, eu vreau să greșesc. Numai greșind pot să construiesc. A trăi nu e absolut necesar, a construi e necesar...

— Ești paradoxal (replică Gulimănescu — n.n.)

— Aș fi vrut să fiu arhitect, sculptor și pictor... ca să realizez armonios sinteza artelor în arhitectură...

— Crezi că ești Michelangelo ? întrebă ironic Gulimănescu.

— Nu sînt, dar aș vrea să fiu ! răspunse rece Ioanide" (p. 342).

... „Azi îmi dau seama că un arhitect e un cetățean care trebuie să lupte la nevoie cu oamenii și cu sine însuși spre a fi de acord cu ei asupra proiectării orașului. Un arhitect de edificii nu poate ridica ziduri dacă nu este și un educator" (p. 341). Paradoxele își pierd nota de inedit și — dacă vreți — de scandal, pentru cei care gîndesc în mare, nefiind prizionerii scării reduse" în timp și spațiu ; „Ceea ce pare scandal este avînt, ceea ce pare agtație este fapt de viață" — scria autorul cu un alt prilej. G. Călinescu insistă mereu asupra perspectivelor largi ale gîndirii eroului său, ca și asupra calităților acestuia de „homo universalis". Nu întîmplător profesiunea personajului este una care întrunește preciziunea geometrică și matematică și fantezia avîntată a artistului. Dar, în același timp, arhitectul este un mare amator și cunoscător în domeniul picturii, al istoriei ideilor, al muzicii și al teatrului și nu ne surprinde cînd, într-o seară, „gîndindu-se la cartierul pentru muncitori (care prinsese viață după proiectele lui — n.n.) cîntă din vioară numai muzică alegră" (p. 645). Însăși experiența sa erotică, de fapt epurată de sensualitatea plată, trivială, exprimă plurivalența artistului. Acesta e sensul prezenței lui Mini, alături de Elvira Ioanide, apoi a Mihaelei sau a lui Cucly. E de observat că „Cucly i se părea (lui Ioanide) dezolantă cînd ieșea din coregrafie", și dragostea pentru ea „pornea de la un puternic entuziasm artistic și suferea o diminuare cînd impresia dansului se stingea în memorie" (p. 585).

Fiica lui Iablonski era „răscolitoare de emoții cînd dansa" ; avea o fragilitate patetică și tuberculoza care începea să-și arate primele semne îi întregește „genul". Mihaela, în schimb, era ca o statuie greacă, era „un triumf al anatomiei fizice și morale" ; contemplarea ei determina o calmă încredere în viață. Sigur că, superficial privind lucrurile, admirația pentru exemplare diferite poate fi suspectată de o patimă comună, însă iubirea are aici semnificație simbolică, în sensul celor demonstrate mai înainte. Or, simbolul urmărește ideea, permițîndu-și interpretarea de sus a faptelor pornind de la sensul mai general : „Scriitorul nu se exprimă în propoziții generale, însă subliniază cu roșu toate particularele încărcate de universal" (G. Călinescu în „Viața românească" nr. 6/1957, p. 9).

Partea superioară a construcției autorului, cupola, reflectînd multilateralitatea spirituală a lui Ioanide, irizează astfel și unele nuanțe ideale, dar ea apare, în schimb, în primul rînd ca operă a unui moralist și a unui dialectician care își îngăduie să depășească amănuntul plat, preluat naturalistic, — pentru a sugera marile perspective. De aceea, deși s-ar putea spune că, în conturarea personajului principal, inspirația livrescă covîrșește uneori limitele observației directe (modelul marilor personalități ale Renașterii pare a-l reține mai mult pe autor), în schimb, prin aceasta, cronica realizată amplu se întovărășește de verva combativă a romanului polemic. Întrezărind un viitor luminos și măreț, Ioanide se opune mărginirii filistine, obstrucției reacționare, invidiilor și intrigii mărunte, trăind mereu satisfacția victoriilor cucerite treptat, împreună cu întregul popor. Nu-i vorba, la el, numai de o banală satisfacție profesională, ci de o bucurie mai adîncă, trăită în planul ideilor ce prind viață. Cînd fu atacat la posturi străine de radio, sub motiv că tinde să înlocuiască o civilizație „tradițională" cu construcții pretențioase neconforme cu starea „puțin evoluată" a economiei românești, madam Farfara îl interpelă direct : „... de ce ții cu orice chip să te pui în contradicție cu toată lumea ? Știu bine că nu ești comunist.

— Ba da, madam Farfara ! afirmă Ioanide cu seriozitate.

— Nu prea cred... Înțeleg prea bine că un arhitect trebuie să lucreze, dar dumneata pari entuziasmat de comunism... Explică-mi și mie de ce faci așa ?

— Să-ți explic... pășesc și eu cu omenirea pe drumul inexorabil și rațional pe care merge. Un arhitect solitar este un para-

dox... eu am temperament de pionier ardent și mă declari alienat etc." (p. 496).

Scoase din contextul lor, cuvintele citate par că alcătuiesc o perorație, un discurs nu lipsit de retorism. Citite în continuarea discuției care le precedă, ele constituie un imn adus vieții în stilul ardent, propriu lui Ioanide. Din acest punct de vedere se poate afirma că, revelîndu-ni-l pe Ioanide, autorul ne-a oferit unul din cele mai complexe figuri romanești. Fervoarea ideologică a eroului, dorința de a construi și de a stimula creația în toate compartimentele, dorința de a fi tînăr și de a trăi fiecare moment și fiecare aspect al istoriei – iată ce problematizează o existență de tipul faustic la acest personaj contemporan. Chiar dragostea este trezită, prin Ioanide, din zonele instinctualității și ridicată la rangul unei superioare moralități. „Mi-am luat doctoratul erotic citind pe Petrarca și Goethe – afirmă undeva personajul – cînd iubesc o femeie îi poruncesc în genunchi să mă lase s-o slăvesc" (p. 292). Deci, a slăvi femeia, iată sensul ideal al pornirii erotice, și în legătură cu aceasta sufletul de artist al lui Ioanide sesizează cîteva nuanțe tipologice – prilej pentru scriitor de a creiona cu extremă gingășie, după enigmatica Otilia (v. **Enigma Otiliei**) alte portrete de femei – unele inedite în literatura noastră, care numără și așa puține exemple de oglindire delicată a complexelor dragostei feminine (unul ar mai fi **Adela** datorată lui G. Ibrăileanu). Hangerlioaica, Zenaida Manu, Même sau Șerica Băleanu sînt descrise cu un sarcasm cu atît mai ucigător cu cît autorul asociază culorile tari, necruțătoare, cu finețea minuțioasă a desenului. De la acestea la Mini, Cucly sau Mihaela, distanțele sînd apreciabile, deși scriitorul le parcurge cu dezinvoltura-i cunoscută, punînd din nou în relief larga sa paletă de portretist, susținută de o subtilă intuiție psihologică.

Un loc aparte îl ocupă, în economia întregului, Caty Zănoagă, fosta posesoare a scrinului negru. Ea păstrează pînă la sfîrșit nostalgia iubirii neîmplinite, sentimentul delicat și sublim al dragostei fiind în sufletul său de timpuriu înăbușit prin avatarele „femeii de condiție". Dotată cu ambiția și cu energia specifică lumii din sînul căreia s-a ridicat, Caty își uzează viața „luptînd" mereu pentru a se fixa în rîndurile aristocrației „de sînge". Ea reface, prin destinul ei individual, drumul întregii burghezii avidă să se îmbogățească și să-și rafineze viața în stilul nobilimii, ducînd în acest scop o luptă de neîntîlnită, acerbă tenacitate. Sentimente, morală, respect față de om și chiar față de pro-

pria familie – toate acestea dispar pe rînd, făcînd tot mai mult loc unei conduite specifice umanității degradate. Destinul Caty-ei pune în lumină ideea că iubirea adevărată exclude interesarea, arivismul și nu înflorește decît sufletele celor care se dăruiesc cu sinceră candoare. Calculul avantajelor înjosește sentimentul, pînă la anihilare. E semnificativ faptul că, murind Caty, scrinul său negru este vîndut la vechituri, împreună cu scrisorile și cu fotografiile ce evocă o epocă și o lume revolută. Ajunsă în casa lui Ioanide, mobila aceasta dobîndește un sens simbolic : reprezintă trecutul ireversibil, zăvorît ca într-un sicriu, în urnele negre ale sertarelor.

Conținutul scrinului negru (fotografii și scrisori) alimentează capitole întregi ale romanului, în care trecutul, descifrat prin mijlocirea doamnei Farfara, este invocat spre a pune în evidență, prin contrast, idealurile noii vieți, pe cale de a fi edificată. Impetuozitatea muncii constructive comune se verifică excepțional și în cazul lui Filip, personaj aparte, interesant prin amestecul delicateței și a conduitei rebarbative, dictate, prin contradicția între ideile învechite care-l transformă pe tînăr, moralicește, într-un infirm, și generoasa chemare a vieții. Descinzînd din lumea scrinului negru, adică din trecutul ireversibil înmormîntat, (primele cunoștințe despre Filip le avem din aceleași sertare ale mamei sale, Caty) el începe să simtă chemarea altei condiții, în solul fertil al prezentului. Leit-motivul : „vreau să muncesc" este patetic în gura unui copil cu sufletul zăvorît, care se zbate să iasă la lumină, în ciuda educației iresponsabile ce i se face. Ideea aproape maniacală și ridicolă a unei posibile restaurații aristocratice în vederea căreia ultimul vlăstar al unei dinastii „românești" trebuie să se „pregătească" – îl derutează pe Filip și-l izolează în inactivitate. Insă educația sub clopot de sticlă nu mai este posibilă astăzi și orice opreliște fanatică se spulberă, fiind contrazisă de viață. Filip trăiește, e drept, o criză, dar aceasta va fi trecătoare și el nu va reface, de pildă, traiectoria iremediabilă a lui Tudorel din **Bietul Ioanide.**

Sensul simbolic a diferitelor părți din cartea lui G. Călinescu, se verifică prin însăși concepția sa despre roman. Autorul acordă un rol important vehiculării ideilor cărora faptele le sînt subordonate. Generalizarea artistică, sublinierea cu roșu a particularului încărcat de universal – ca să folosim cuvintele romancierului – presupune deci ridicarea particularului la rangul de simbol. Din același unghi trebuie privită, bună-

oară, și prohodirea Hangerlioaicei, după dorința ei, încă din timpul vieții, scenă care, deși imaginară (asemenea procedare nefiind canonic îngăduită) este de un grotesc enorm, amplificat datorită artei scriitorului de a împerechea ceremonialul solemn cu atitudini subliniate de prozaism.

Față de sensul general, deci, putem spune că micile inadvertențe în planul strict al realității istorice, sau unele gesturi forțate ale personajelor rămîn neglijabile.

Vedem în **Scrinul negru** unul din cele mai valoroase romane ale literaturii noastre de azi și de ieri, inedit prin conținutul și construcția lui, nou prin proiecția originală, pregnantă, a figurii unui mare om și artist al epocii noastre. Ioanide este personajul care înmănunchează dimensiunile majore ale celor ce înfăptuiesc și vor duce la strălucire acest nou umanism, fiind un constructor și un artist adevărat. „un om compus din mai mulți oameni", trăind intens prezentul și apropiind viitorul.

4.

Biograful

Recenzînd, la apariție, prima ediție a biografiei pe care G. Călinescu o consacra celui mai mare poet al nostru, G. Ibrăileanu, el însuși eminescolog de fină intuiție și îndelungată preocupare, afirma fără rezerve și cu o într-adevăr exemplară și mișcătoare probitate intelectuală : „este, după umila mea părere, **monumentul cel mai impunător** ce s-a ridicat pînă astăzi lui Eminescu" (subl. ns.). Retipărită după mai mult de trei decenii de la primul ei contact cu cititorii, această lucrare monografică îndreptățește aceeași apreciere elogioasă pe care nici o învinuire de apologetism nu ar putea s-o contrazică [1]. Detractorii nu i-au lipsit, în trecut, autorului, pentru opera sa

[1] G. Călinescu, **Viața lui M. Eminescu,** ed. IV, revăzută, E.P.L., 1964 ; Ed. I–III („Cultura națională") s-au succedat între 1932–1938.

biografică. Ea surprindea, în primul rînd, prin schimbarea coordonatelor esențiale ale imaginii cu totul aproximative pe care posteritatea imediată, alimentîndu-se din anecdotica măruntă și din legende naiv-romanțioase, inadmisibile, și-o făcuse despre Eminescu. Și în timp ce Ibrăileanu, M. Ralea, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu și alți critici de prestigiu ai epocii scoteau în relief noutatea și valoarea cu totul aparte a lucrării, unii se scandalizau tocmai de ceea ce constituie un merit incontestabil al autorului : acela de a fi deslușit clar, dînd la o parte legenda, profilul uman și spiritual al poetului într-o unitate greu de despărțit. Unii au vorbit atunci de „zăpăcelile călinesciene".

În ultimii douăzeci de ani, cercetările de istorie literară în jurul vieții și operei lui Mihai Eminescu au devenit din ce în ce mai extinse. Nu toate contribuțiile în această linie s-au situat, însă, la nivelul adevăratelor investigații științifice și artistice. Dacă ediția monumentală de **Opere,** rodul unei cercetări minuțioase pînă la devoțiune a acad. D. Panaitescu-Perpessicius rămîne, indiscutabil, o realizare, în cea mai mare parte, a anilor noștri, ca și adîncitele analize stilistice ale lui Tudor Vianu (ex. **Epitetul eminescian** în **Probleme de stil și artă literară** — ESPLA, 1955) — nu au lipsit nici acele comentarii unilaterale, vulgar sociologizante, consemnate în diverse studii publicate, unele, la centenarul nașterii poetului (1950). Unii au exagerat, de pildă, asimilîndu-l pe Eminecu exclusiv realismului critic, lăsînd în umbră creația propriu-zis lirică, de esență romantică. În același timp s-a insistat mult și asupra deosebirilor de vederi între poet și Titu Maiorescu, conducătorul Junimii, dîndu-se credit unei opinii eronate cu privire la atitudinea complet ostilă a lui Eminescu față de gruparea literară de la Iași și de șeful acesteia [2]).

Realizarea cea mai profundă în ultimile două decenii în privința cunoașterii lui Eminescu este însă impresionanta popularizare a operei sale. Zeci de ediții, în tiraje care depășesc ordinul milioanelor, au adus în fiecare casă în lungul

---

[2] Prefața uneia din edițiile de popularizare **(Poezii,** Ed. Tineretului, 1962, prefața și nota de Ion Oana), este întocmită în același spirit conținînd afirmații categorice de genul **„Eminescu nu a fost junimist"** sau „Opiniile despre artă și literatură ale lui Eminescu ilustrează antijunimismul său net și fără rezerve" — p. 12, 16, (subl. ns.).

și în latul țării și pînă departe, dincolo de hotare, versul eminescian cu profundele lui acorduri, cu muzica sa unică.

Retipărirea volumului scris de G. Călinescu în urmă cu treizeci și doi de ani capătă, tocmai în aceste condiții, o importanță deplină, punînd în lumină meritele unei opere trainice care, rezistînd timpului, îl ajută pe cititorul de astăzi să-și făurească o imagine cît mai adecvată asupra artistului și omului Eminescu, în funcție de toate coordonatele psihologice și istorice în stare să explice apariția creatorului de geniu.

Așa cum arătăm mai sus, în 1932, cînd publică prima ediție a cărții de față, autorul ei a avut de luptat cu o serie de prejudecăți tenace referitoare la însuși obiectul cercetării sale, adică la universul sufletesc al poetului. Biografia lui Eminescu era înnămolită pe atunci în amănunte, veritabile ori apocrife, care erau colportate de diverși „comentatori" sau „martori" ocazionali, ambițioși să intre în istoria literară grație oricărui detaliu oricît de prozaic privind omeneasca existență a „luceafărului" literaturii noastre. Încă din timpul vieții, sărăcia, viața dezordonată, boala lui Eminescu făcuse să se creeze în juru-i un soi de nimb încețoșat care, pe de o parte acoperea opera – biografia fiind socotită parcă – prin dramatismul ei exploatat cîteodată în spiritul unei simpliste și vulgare romanticități – mai atracțioasă decît poezia. Pe de altă parte, se răspîndea în cercuri destul de largi o falsă idee despre poezie, ca rod al unei necesare nefericirii personale, și Eminescu era considerat drept prototipul poetului pesimist, în conflict cu majoritatea contemporanilor. Încă de timpuriu s-a făcut simțită nevoia de a se stăvili valul informațiilor ce alterau adevărul. În prefața volumului de **Poesii** scos la editura Alcalay (Buc., f.a.) „căpitanul Eminescu, fratele poetului" își motiva intervenția sa de împrejurarea că „asupra biografiei poetului Mihail Eminescu (. . .) au apărut la intervale, de la moartea sa încoace, fel de fel de scrieri **una mai greșită decît alta**" (subl. ns.). Încercările de a ține pe loc răstălmăcirile au fost, însă, mai mult sau mai puțin inoperante și chiar atunci cînd competența și metoda nu au lipsit, rezultatele n-au fost decît parțiale. Pornind de la o analiză socială ascuțită, Gherea a insistat cu precădere asupra decepționismului ca fenomen generat de condițiile istorice, lăsînd loc prea puțin datelor psihologice, formației culturale și ideilor artistului și omului de atitudine Eminescu. Alții au dezvoltat mitul geniului abstras de cotidian, plutind indi-

ferent, impasibil, în zonele ideale ale metafizicii. Pe drept cuvînt dar, la apariția acestei cărți ce refăcea multilateral și nuanțat imaginea poetului, realizarea i se părea unui critic de talia lui G. Ibrăileanu întrucîtva miraculoasă : **„Mirarea mea** – căci aceasta e starea de suflet pe care mă încerc s-o exprim aici – este că biografia poetului, **așa cum o merită el** și care **mi se părea irealizabilă în condițiile actuale istoriografiei noastre literare,** o am aici, pe masă, dinaintea mea" (subl. ns.). Nu departe de aceeași impresie era Perpessicius care vedea în lucrarea lui G. Călinescu ceva „ca o chemare la viață, grație licoarei de apă vie, a unui Făt-Frumos, răpus de una din isprăvile lui istorice" sau „ca o trecere de undă electrică peste rumegușul de fosfor al unei vieți ruinată de soartă și de oameni", pentru că – observă criticul – „viața lui Eminescu, dacă n-a fost pînă în ziua de astăzi organizată în planul biografic, a fost în schimb frămîntată în toate chipurile, răvășită în toate direcțiile, ca intr-o anarhică autopsie, la care nici un interes nu mai recomanda o cît de aproximativă reconstituire" **Mențiuni critice,** IV, p. 350–51).

O altă serie de prejudecăți șubrezite prin apariția cărții lui G. Călinescu despre viața poetului nostru privea raporturile între biografia pretins „științifică" – în fond o searbădă înșirare de date informe, lipsite de cimentul elementarei intuiri psihologice și al examenului lucid al izvoarelor și al faptelor – și reconstituirea **literară,** în baza unei riguroase documentații, a profilului spiritual caracteristic personalității lui Eminescu. Specialiștii unei istorii literare înțeleasă arhivistic au rămas nedumeriți, imputînd autorului calitățile literare ale operei, pentru ei derutante (cu toate că biografia sa nu-i operă de invenție propriu zisă). Oamenii de litere au socotit-o prea încorsetată de documentație și reacțiunea acestora din urmă s-a concretizat îndată în încercări de a literaturiza viața poetului. Cezar Petrescu a dat un ciclu de trei romane **(Luceafărul, Nirvana, Carmen saeculare).** E. Lovinescu a tipărit alte două romane **(Mite, Bălăuca)** în care figura lui Eminescu este mai greu discernabilă din episoadele, personajele și dialogurile fictive. Ambele încercări se încadrau genului de mare atracție al biografiilor romanțate. G. Călinescu introducea la noi specia biografică de tip plutarhian (ca în **Viețile paralele ale oamenilor iluștri)** cu deosebirea că Plutarh, urmărind totuși o finalitate etică, nu se putea întemeia pe fapte controlate, ci numai pe tradiția

orală și pe legendă. Firește, din antichitate, interesul pentru biografie a crescut și, de la Renaștere înainte, au apărut nenumărate opere biografice, unele celebre (Vasari cu vestitele sale **Vieți de artiști,** Voltaire cu **Historie de Charles XII,** Carlyle autorul unei **Life of Schiller** etc.). De la o vreme, însă, linia plutarhiană, a prezentării eroului în trăsăturile sale exemplare, s-a corupt, rezultatul fiind specia pe care G. Călinescu o considera **hibridă,** a biografiei romanțate (cf. **Ist. lit. rom.** – 1941, p. 688).

Viața lui Mihai Eminescu se prezenta dar ca o operă de interes artistic, însă scutită de podoabele inutile ale literaturizării exterioare. Faptul nu a trecut neobservat și Ibrăileanu deslușește capacitatea creatoare a autorului, mai cu seamă în „adaptarea stilului la fond, cu alte cuvinte viziunea totală și clară a lucrului". „Polimorfia" stilului – ne încredințează fostul conducător al „Vieții românești" îl apropie pe G. Călinescu de Caragiale și Sadoveanu. Precisa detectare critică a lui G. Ibrăileanu ar putea fi întregită acum, după trecerea cîtorva decenii în care, spre deosebire de romanțările citate, cartea și-a păstrat farmecul prospețimii, oferind aceleași satisfacții artistice ale lucidității în act. Vigoarea operei se explică, avem certitudinea, prin metoda riguros științifică a autorului și nu numai în sens factologic – deși lucrul nu-i neglijabil – ci mai ales în înțelesul superior al concepției istorice. Fără să afirme undeva în chip explicit că aplică o metodă științifică de cercetare (în spirit marxist), autorul manifesta un punct de vedere dialectic, înlăturînd tot ce era idee preconcepută. G. Călinescu nu a pornit să studieze un **caz :** geniul neînțeles, ori pesimistul structural (sau opusul acestei teze : optimistul originar, decepționat de societate, ca în exegezele gheriste), nici misticul naționalist și xenofob ș.a.m.d. Înlăturînd toate aceste ipoteze, biograful nu a înlăturat, firește, și admirația față de opera poetului care constituie punctul de plecare implicit. Însă admirația nu exclude analiza la rece și de la primele manifestări ca școlar la Cernăuți pînă la apogeul studiilor, la Viena și Berlin, de la primele poezii publicate în „Familia" pînă la maturitatea creației și la momentele dramatice ale bolii, manifestările și atitudinile poetului sînt însoțite de o conștiință pururi vie ca un aparat de precizie care amendează, compară, selecționează informațiile, reconstituie în limitele verosimilului, reține **amănuntul ce poate fi semnificativ,** scutură repede și lasă să cadă

BIBLIOTECA ... LAZĂR ... BUCUREȘTI

afară tot ce se dovedește platitudine prozaică, hazard, mărturie incertă. De exemplu, dacă dezordinea vestimentară și neregularitățile (în sens filistin) ale vieții capătă sens și explicație, fără acorduri sentimentaliste, în funcție de temperament și preocupări, faptul că poetului îi plăcea să consume mere, menționat numai în treacăt, nu poate avea vreo importanță pentru definirea personalității. Pilda noastră e minoră, însă ea tinde să sublinieze numai **metoda** autorului care confruntă totul în lumina ansamblului personalității poetului, în diferitele ei etape de afirmare. Spuneam mai sus că faptele anodine sînt lăsate la o parte — însă chiar și acestea, înainte de a fi abordate, sînt supuse unei rapide probe, pentru ca anodinul să fie verificat ca atare. Procedînd așa, G. Călinescu a izbutit să elimine acele legende care denaturau biografia poetului, să corijeze altele, filtrînd grăuntele de autenticitate. Întreprinderea aceasta a fost cu atît mai dificilă cu cît unele elemente anecdotice de un interes oarecum publicitar erau date drept documente de istorie literară, publicate de veritabili **necrofori** și privite de autorul cărții de față cu severă precauție. G. Călinescu îl citează, bunăoară, în mai multe locuri, pe Octav Minar, la bibliografie, dar în text, de fiecare dată face cuvenitele rezerve asupra autenticității, mai ales cînd e vorba de pretinse scrisori din colecții „particulare" pe care nimeni nu le-a văzut vreodată : „Din aceste scrisori, în care nu ne putem încrede și de autenticitatea cărora nu ne putem îndoi totuși cu suficiente argumente, grație relei credințe sau ignoranței numiților eminescologi, sîntem siliți să extragem cu prudență adevărul" (p. 183). Evaluînd orice amănunt în funcție de contextul epocii și al unei condiții sufletești anume, biograful ne dezvăluie, mai mult decît o înșiruire uscată de date, înseși liniile de forță ale personalității lui Eminescu, reliefurile sensibilității, ale gîndirii și opiniilor lui, tinzînd la surprinderea acelui inefabil al geniului fără de care nici o determinare rigidă nu e în măsură să definească intima combustie ce schimbă cărbunele în diamant. G. Călinescu accentuează asupra fondului popular, trecut din cîntece și balade prin harfa unei sensibilități în care-și găsește obiectivarea durerea străbună dar și energia și înalta aspirație etică păstrată de generații. Predilecția pentru idei, proiectarea marilor probleme ale existenței individuale și naționale la nivelul proceselor cosmice, afinitatea față de temele romantismului german ca și față de filozofia romantică, scrupulul universalității, toate acestea unite cu împrejurarea cunoașterii

adînci, nemijlocite, a vieții poporului român din toate provinciile – au condus, pe fundalul unor date temperamentale și al unor condiții de viață care au fost așa cum le știm, la dezvoltarea unei personalități unice în cultura noastră. **„Ape vor seca în albie** – scrie G. Călinescu – **și peste locul îngropării sale va răsădi pădure sau cetate, și cîte o stea va vesteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-și strîngă toate sevele și să le ridice în țeava subțire a altui crin de tăria parfumurilor sale"** (p. 343).

Metoda utilizată de autor duce, așadar, la reliefarea unui Eminescu produs al pămîntului românesc, chintesență a spiritualității lui. Poate în alte condiții personalitatea poetului să fi dobîndit unele note diferite **– datele esențiale însă nu puteau fi altele.** Din acest punct de vedere, împrejurările nașterii (strămoși, copilărie) și ale dezvoltării orizontului său cultural au o importanță mult mai mare, hotărîtoare chiar, decît romanul dragostei nefericite pentru Veronica Micle, decît căderea cutărui guvern conservator urmat de demiterea poetului din funcția de revizor școlar și chiar decît episoadele „agoniei morale" (1883–1889). În schimb, relațiile cu Maiorescu, prietenia cu Ion Creangă, pribegia printre actori, în lungul și în latul țării – au altă importanță, ele influențînd profilul moral al poetului. Autorul biografiei prevedea de mult că unele date de importanță secundară pot fi modificate în raport cu progresele cercetărilor de istorie literară, însă coordonatele mari ale vieții lui Eminescu rămîn neschimbate, acestea fiind obiectiv determinate. Așa s-a și întîmplat. De pildă, îndoiala asupra datei precise a nașterii poetului (care rămînea incertă în edițiile vechi) este înlăturată de noua ediție [3]). Se stabilește astfel definitiv ziua de 15 ianuarie 1850. Între altele, ca urmare a apariției unui document indubitabil (în afară da copia mitricală de la biserica Uspenia din Botoșani) care atestă prezența lui Gh. Eminovici la Iași în 21 decembrie 1849, adică atunci cînd ar fi trebuit să facă pretinsa însemnare pe tartajul **Psaltirei** de la Ipotești, unde, după Matei – fratele poetului – bătrînul Eminovici ar fi ținut „evidența" copiilor săi.

Nici vorbă că exactitatea tuturor amănuntelor biografice este utilă istoriei literare însă și mai importantă este pătrun-

[3] **Cf.,** ed. II-a, p. 55, ed. IV, p. 42.

derea de către autor a resorturilor sufleteşti adînci ale omului şi ale poetului. Din paginile sale îl cunoaştem pe omul-Eminescu, om cu pasiuni, suferinţe, iritări, dar şi cu o sete de cunoaştere, cu o dragoste neclintită pentru ţărănime, cu violentă ură împotriva întocmirii sociale, cald şi sincer în prietenie, consecvent în idei dar mobil în stările sufleteşti, nepăsător faţă de confortul vieţii zilnice, însă de o conştiinciozitate extremă, aproape meticuloasă în toate îndatoririle sale. Dincolo de manifestările omului, cititorul este purtat cu încîntare crescîndă de G. Călinescu spre **artistul** Eminescu, sugerîndu-ne fără dogmatismul abstracţiunilor puntea către sublimităţile geniului. În această intenţie autorul foloseşte cu o îndemînare unică în critica noastră şi cu o intuiţie psihologică şi artistică fără egal opera poetică, referindu-se nu numai la antume sau la postumele apărute în timp, ci la ansamblul operei eminesciene din manuscrise. Nu-i vorba nici pe departe de o despuiere simplistă, directă, a datelor biografice asimilate în diverse poezii, ci de refacerea biografiei spirituale, în funcţie mai ales de stările sufleteşti, de identificarea surselor posibile de inspiraţie, în viaţă sau în lecturi, ţinîndu-se seama de datarea fiecărei producţii lirice sau a proiectelor literare nedezvoltate. Aceste preocupări ale autorului îşi au numai punctele de plecare în „Viaţa lui Eminescu", împlinirea lor urmînd în celelalte cinci volume care au urmat biografiei. Intenţia sciitorului era mărturisită atunci : „Am dorit a face ceea ce Sainte-Beuve numea fiziologia operei, istoria ei naturală" **(Opera lui Mihai Eminescu** V, în **Postfaţă,** p. 375). Dar procedarea lui G. Călinescu a depăşit cu mult graniţele strictei metode biografice în analiza operei, mai întîi pentru că accentul cade, la exegetul român al **vieţii** şi al **operei** eminesciene, pe comunicarea **în ambele sensuri** între cele două entităţi. Opera devine astfel criteriu major în înţelegerea omului, a artistului. În al doilea rînd, limitele metodei lui Sainte-Beuve sînt depăşite categoric, mai cu seamă prin analiza atentă a condiţiilor istorice şi sociale, fără a ancora nici în sociologismul lui Taine. Nu-i vorba, ca atare, de un determinism mecanicist, pentru că, mai întîi, mediul social nu este văzut de G. Călinescu în stare amorfă ci — pornind chiar de la opiniile jurnalistului — în baza stratificărilor economice (cf. capitolul **Eminescu gazetar,** p. 277 şi urm.), totuşi fără să forţeze interpretarea, transformîndu-l pe poet într-un militant radical pe poziţiile proletariatului, ceea ce el nu putea fi. E

limpede însă că, demascînd politicianismul de nuanță liberală, Eminescu depășea și programul conservator prin patriotismul său care stigmatiza în totalitate clasa neproductivă – deci, în fond, exploatarea (**„Ce sînt aceste păpuși care doresc a trăi fără muncă...?**" apud G. Călinescu – p. 285). Trăgînd concluziile, autorul arată că „Eminescu a fost un patriot înflăcărat și un denunțător al mizeriei muncitorului rural, industrial și intelectual, îndrăzneț în numele ideii, sfios și blazat în numele său" (p. 345).

În aceeași ordine de idei, pentru că am vorbit și de contextul social-istoric pe care biograful lui Eminescu îl studiază spre a deduce anumite trăsături importante ale poetului, trebuie să mai remarcăm finețea nuanțată a analizelor, cu excluderea oricărui mecanism rigid. Societatea, cu stratificările arătate, influențează asupra **vieții** lui Eminescu într-un mod mult mai complex, contribuind la formarea unei anumite concepții, și la crearea unei conștiințe artistice pe care autorul nu o vede static, ci **în evoluția ei** caracteristică. Perioada studiilor vieneze, de exemplu, este distinctă față de perioada ieșeană și aceasta din urmă față de anii petrecuți la „Timpul" din București, unde, înaintea bolii, apar noi elemente : „Violența este de altfel, pe zi ce trece, coloarea sufletului eminescian și proza politică, poeziile, scrisorile și elocuția orală sînt întretăiate de furie și invectivă pînă la mizantropie" (p. 285).

Am adus, credem, pînă aici, probe suficiente asupra **metodei științifice** a biografului. Este evident spiritul istoric, dialectic, în urmărirea și explicarea amplei traiectorii sufletești a poetului, încît, așa cum spuneam, chiar dacă nicăieri nu se vorbește în chip explicit de studierea **științifică** a vieții lui Eminescu, cititorul avizat nu poate ignora acest fapt important care răspunde întrebării inițiale asupra „secretului" supraviețuirii unei cărți.

Valoarea actuală a acestei opere a lui G. Călinescu poate fi pusă și mai mult în lumină dacă luăm în considerare natura îndreptărilor pe care autorul le-a introdus în textul ultimei ediții. Deja ediția a doua era revăzută (1933). Cea de a treia, (1938) era prevăzută și cu aparat critic. Cifrele în paranteză, din text, trimit și acum, în a patra ediție, la o bibliografie care a suferit unele adăugiri, în funcție de ceea ce autorul a găsit demn de reținut din cercetările ulterioare de istorie literară. Din această categorie fac parte o serie de acte, scrisori, ma-

nuscrise, achiziționate în anii din urmă de Biblioteca Academiei sau de Institutul de istorie literară și folclor, precum și unele contribuții ale autorului însuși, care nu a încetat nici o clipă studierea diverselor probleme referitoare la viața și opera lui Eminescu. Sînt apoi unele contribuții ale altor autori ca Aurel Vasiliu, Gh. Ungureanu, Mircea Ștefan, Augustin Z.N. Pop ș.a.

Vin la rînd încă o serie de modificări de detaliu, în unele fraze, introduse de autor fie în vederea precizării unor noțiuni și sensuri, legate de evoluția firească a terminologiei de critică și istorie literară, fie în vederea nuanțării unor judecăți și afirmații de natură să facă mult mai limpede punctul de vedere al biografului. Am arătat de exemplu, mai sus, în ce sens și în ce măsură o știre nouă de istorie literară – prezența lui G. Eminovici la Iași în 21 decembrie 1849 – pledează pentru stabilirea definitivă a nașterii poetului la 15 ianuarie 1850 (cum arăta actul de botez). Firește că această precizare implică și o modificare a textului la p. 42, constînd din intercalarea cîtorva rînduri noi. În chip asemănător, la o ediție viitoare sînt de așteptat alte mici îndreptări de amănunt, de pildă aceea care așează faimoasa crîșmă de la **Bolta rece** în chiar strada Rece din Iași în loc de „dealul Sărăriei" cum s-a crezut o vreme și cum apare încă la pag. 234, r. 32. Însă va recunoaște oricine că astfel de modificări nu schimbă nimic din traiectoria vieții și mai ales din profilul sufletesc al lui Eminescu, fiind totuși impuse din respect pentru adevăr. Intervenții care pot părea, la prima vedere, mai importante, sînt în capitolele care analizează evoluția ideilor poetului. Și acestea, însă, în majoritate, constau doar în mici completări de natură să clarifice formulări deja existente. Și în trecut, în vechile ediții, autorul constata, bunăoară, că „Maiorescu era singurul intelectual de pe atunci înrudit cu poetul nu numai prin covîrșitoarea superioritate culturală asupra contemporanilor, dar și prin direcția spiritului lor". Ca să se evite orice confuzii, deși în introducerea afirmației citată de noi autorul făcea și anterior precizarea : „Lăsînd la o parte orice considerație asupra ideologiei lui politice" (a lui Maiorescu – n.n), acum se mai adaugă, acolo unde e vorba de direcția comună a spiritului lor, o precizare suplimentară, capătul frazei sunînd așa : „Și prin direcția **nu fără erori** a spiritului lor", pag. 221. Pe aceeași pagină, arătînd că spiritul filozofic făcea din Maiorescu și Eminescu niște

gînditori de tip conservator, autorul introduce acum unele nuanțări : conservatorismul lor era **progresist** și, în ce-l privește pe Eminescu, acest conservatorism progresist era mai mult **polemic,** pe cînd al lui Maiorescu era **ataraxic.** Mai departe, explicînd deosebirea între sistemele metafizice și cele materialiste, G. Călinescu face unele sublinieri, folosind termeni filozofici care altă dată ar fi părut pretențioși într-o asemenea lucrare, astăzi fiind încetățeniți datorită lărgirii actuale a mijloacelor de difuziune a culturii. Raționalismul care „pune adevărul în conformitatea lui formală cu legile gîndirii" nu poate fi – oricine va concede – decît **idealist** și autorul introduce, așa cum era firesc, acest termen. Este limpede astăzi că sistemele metafizice sînt „primejduite de incomprehensiune față de nou", pe cînd sistemele materialiste trezind ideea de progres conduc la democratism și, **rău înțelese,** (precizarea actuală în text) la liberalism și **socialism utopic.**

Exemplele noastre tind să arate că natura intervențiilor (de altfel puține) în textul biografiei lui Eminescu, aducînd clarificări utile, nu modifică profilul moral și concepțiile fiului de cămînar de la Ipotești, așa cum erau ele configurate de G Călinescu în edițiile anterioare ale cărții sale. Concluzia aceasta este în două sensuri importantă. Ea subliniază o dată mai mult meritele acestui portret sufletesc viu, evolutiv, alcătuit de autorul său printr-o amplă muncă de erudiție, dominată însă de rara sa capacitate de pătrundere psihologică și artistică. Faptele sînt topite într-o incomparabilă sinteză care merge din interior în afară, făcînd să apară în fața noastră „**un Eminescu omenesc prea omenesc și magnific**" (Perpessicius), cu un loc bine precizat în atmosfera și între marile figuri ale epocii. Cu aproape patru decenii în urmă, autorul acestei biografii a sesizat, de pildă, spiritul exact al relațiilor dintre Eminescu și șeful **Junimii,** sau acelea ale prieteniei dintre poet și hîtrul locuitor al bojdeucii din Țicău. De pe atunci, G. Călinescu, punînd în lumină bunele intenții ale criticului, intuia cu finețe motivele izolării poetului care la **Junimea** nu venise ca un emul al lui Maiorescu, ci ca un intelectual cu convingeri proprii care putea discuta, în planul ideilor, de la egal cu mentorul cercului. „Maiorescu-omul avea purtări și instincte fundamental opuse celor ale lui Eminescu, așa încît dacă sfera contemplativă a ființei lor îi punea de acord, cea activă dădea naștere unei discordii acute"

(p. 224). Maiorescu era **aulic,** rigid, în relațiile sale ; iar prin solicitudinea sa totdeauna discretă și dezinteresată isca „ideea dependenței de sine a celorlalți (și) jignind temperamentele susceptibile." Era dar explicabil dece poetul „se înăsprea în liniștea odăii sale împotriva grozavei dominații culturale a lui Maiorescu", gîndindu-se și la „sterilitatea plină de recompense a criticului". Imaginea aceasta despre Maiorescu pe care o propunea autorul era departe de a fi ușor preluată la apariția cărții, în 1932. Ea contrazicea violent opinia acceptată și părea consecința unui spirit de frondă.

Pe de altă parte, confirmarea actuală a acelorași relații omenești de care atîrnă înțelegerea unor trăsături dominante ale psihologiei și ale orientării poetului, vine să corijeze alte exagerări, în sens contrar, săvîrșite fără suficient discernămînt într-o perioadă mai recentă. Discuțiile referitoare la Maiorescu și la rolul **Junimii,** care au început din 1963, înlăturînd simplismul și făcînd cuvenitele disocieri între conservatorismul politic și aspectele pozitive ale activității de la **Junimea** în domeniul culturii și artei, a creat premizele unei interpretări mai profunde a istoriei noastre culturale. În acest spirit văzînd lucrurile, ar fi o eroare a-l opune categoric pe Eminescu esențialelor vederi ale **Junimii** și ale șefului ei. G. Călinescu, prin analiza strictă a împrejurărilor formației ideologice a poetului și prin superioara interpretare istorică și psihologică, aduce, mi se pare, cea mai concluzivă contribuție în lămurirea chestiunii enunțate : „Dovada istorică a acordului sufletesc dintre dînșii o formează, din partea lui Maiorescu prezentarea așa de categorică a operei poetului, în cadrul însuși al intenției ei : ascensiunea spre lumea ideilor și prefacerea limbii, iar din partea lui Eminescu formularea cu atîta claritate și căldură, la Viena, a direcției maioresciene și apărarea vehementă a autorului **Logicei** împotriva atacurilor unui ins obscur". A prezenta lucrările în altă lumină înseamnă a denatura covingerile cardinale ale poetului. Cum s-ar putea motiva o acceptare silnică, oportunistă, a programului **Junimii** înfățișat de Maiorescu, de către omul a cărui intrasigență morală s-a verificat de atîtea ori ? Se știe că plecarea sa de la „Curierul de Iassi" se datorește refuzării unui serviciu în fond mărunt, acela de a scrie de complezență cîteva rînduri în apărarea primarului Pastia, atacat de un ziar advers. Poetul a preferat atunci să rămînă pe drumuri, decît să săvîrșească un act ce nu intra în vederile

sale. Cum ar fi putut accepta atunci **de nevoie** ideile convorbiriste ? De altfel, așa zisul junimism al lui Eminescu răspunde unor convingeri pe care poetul și le formează singur, și la Viena el era considerat „cosmopolit" ca și Slavici, pentru că lua apărarea **Junimii** împotriva naționalismului rudimentar și limbut al lui Ioniță Bumbac care declara că **scuipă** în școala lui Maiorescu. Că Eminescu, „intelectualicește maiorescian convins, n-a fost omenește prietenul lui Maiorescu" (p. 222) — aceasta e o altă problemă. E drept că poetul disprețuia în fond nivelul și părerile **caracudei** junimiste și că s-a plîns adesea, în scrisori, de spiritul ei limitat. Poate e exagerată puțin formula după care Maiorescu ar fi dovedit o „naivitate aristocratică" în aprecierea manifestărilor poetului cînd afirma, după decesul acestuia, că totdeauna a avut necesarul ca să „trăiască „în accepțiunea materială a cuvîntului". La **Junimea,** Eminescu citea, totuși, „mai pentru o singură persoană, pentru Titu Maiorescu, singurul capabil în acel cerc a-și da măcar seama de profunzimea cugetării poetului" (p. 235). La fel de luminoasă și de importantă pentru determinarea concepției lui Eminescu și pentru înțelegerea epocii este expunerea lui G. Călinescu din capitolul **Eminescu gazetar**. Aici e pusă în evidență atît înrudirea formală cu ideile lui Maiorescu despre fond și formă, cît și notele specifice prin care polemistul ardent, depășind programul conservator, atacă policianismul în esența lui.

Discuția asupra ideilor lui Eminescu nu este însă importantă numai prin ea însăși. Deasupra omului de acțiune, a militantului, autorul biografiei așează poetul. Finalitatea analizei din capitole ca acelea citate de noi, privește, de aceea, în primul rînd, cunoașterea profundă a zbuciumului creator și a vieții tragice a artistului de geniu, premiză a exegezei operei. Cerința unității, a sintezei, implică, pentru aceasta, în afară de studierea anilor de școlaritate, a peregrinărilor cu actorii și a studenției, capitole aparte dedicate unor teme ca : **Eminescu și dragostea, Agonia morală** și — ultimă imagine care concentrează observațiile cărții, — portretul final intitulat **Masca lui Eminescu** — o impresionantă și gravă plutire spre zenit, expresie consonantă a forței și a permanenței geniului eminescian navigînd spre universalitate,

Peste ape, peste punți
Peste codrii de pe munți.

5.

Istoric și critic

Contestată, de la apariție și pînă astăzi, printr-un refuz de a-i accepta criteriile, adoptată, în același timp, fără rezerve, comentată gălăgios, într-un sens sau altul, **Istoria literaturii** a lui G. Călinescu s-a impus ca o prezență în cultura noastră, ca un monument arhitectonic care poate stîrni și admirația și revolta dar, fără a-l putea ocoli, îl privești ca o componentă marcantă a peisajului unui oraș. Lipsa unui asemenea monument, după ce i s-a simțit puterea de iradiere, nu-i poate lăsa indiferenți nici pe adulatori nici pe contestatari.

Atitudinile extreme subliniază o dată mai mult dimensiunile spirituale ale operei, însolitul ei. Nu măsurăm curenții de înaltă tensiune cu voltmetrul făcut pentru utilități menajere, nici punctul de topire al metalelor cu termometrul de cameră. În fond, G. Călinescu își explica insistent punctul de vedere, atît în prefața versiunii mari a istoriei sale literare, apărută în 1941 cît și în cea a compendiului (1945), aici cu precizări teoretice în plus, a căror utilitate era dedusă din atacurile anterioare (a se vedea distincțiile : subiectiv-obiectiv, obiectiv-arbitrarietate etc.)

Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent (1941) era prima întreprindere de acest fel care ținea seama de **specificul artistic** al creației literare. Pentru a nu rămîne, însă, simplă adunare de impresii, a fost necesară o enormă investigare istorică. Noutatea metodei și rezultatele aplicării ei au surprins. Unii – obișnuiți cu confuzia între cultural și artistic – și-au manifestat indignarea ; cei cu propensiune pentru discuția teoretică au aflat, însă prilejul unei reale și neașteptate satisfacții în această operă care jalona „parcursul de la istoria literară de pură erudiție la întîia istorie a literaturii române în sensul propriu".

Compendiul, apărut în 1945, apoi în 1946, nu reprezintă o rezumare a volumului monumental tipărit mai înainte, ci „un adaos", în scopul de a face și mai bine cunoscute și de a impune circulației valori absolute ale literaturii noastre, văzute, deci,

sub latura lor fundamentală, ca producțiuni de artă. „Eliberat de obligația documentării integrale, am privit literatura română din avion, încercînd a stabili altitudinile, a proporționa valorile" – spunea autorul în prefață. Originalitatea lucrării nu a fost, totuși, suficient înțeleasă și consimțită, cu toate că, la apariție, s-a scris și avizat, la obiect, despre importanța acestui **Compendiu.** Ceea ce a urmat, în dezvoltarea ulterioară a criticii și istoriei noastre literare, a dovedit persistența confuziilor de planuri și superficialitatea documentării teoretice a celor care identificau criteriul estetic, dedus din specificitatea artistică a literaturii, cu estetismul.

Cu atît mai importantă și semnificativă a fost retipărirea micii istorii (care nu o poate, însă, înlocui pe cea mare) în cea de a treia ediție, cînd unele prejudecăți încă rezistau, chiar dacă erau generate de argumente opuse celor vechi. Dacă în trecut i s-a reproșat lui G. Călinescu ceea ce, cu o obstinată ușurință, era considerat estetism, nu lipsesc acum glasurile celor care-l învinuiesc de istorism. Adevărul este că nu se poate face critică literară fără ierarhizare de valori, deci fără istorie literară. Configurația unei opere, farmecul ei individual nu pot fi definite și apreciate „în sine", fără raportări la un context estetic, văzut într-o evoluție cu caracter de necesitate. Unii subestimează astăzi documentarea de arhivă, cercetarea minuțios obiectivă, biografiile, spiritul monografic, considerînd critica o operație desprinsă total de orice propedeutică, singura ei întemeiere referindu-se la modalitatea personală a receptării. Dar G. Călinescu, subordonînd cercetarea sistematică a obiectului, intervenită **à posteriori** actului prim, de afirmare sau negare, „de consimțire ori de neconsimțire la opera artistică", stabilea, de fapt, o relație între cele două momente, desigur, fără a amesteca esențele. Se știe că tîrziu, față de predilecția unor tineri critici, tinzînd, dacă nu a absolutiza, dar a lua în considerare numai reacția subiectului, numai judecata de gust, G. Călinescu avertiza asupra limitelor „criticii poematice". **Istoria literaturii** pe care a scris-o, mai ales cea mare, este ea însăși o dovadă a dezvoltării **obiective** a actului critic aparținînd subiectului. La autorul **Compendiului** niciodată judecata de valoare nu a pălit, nu s-a diluat, datorită satisfacțiilor documentaristice ori descriptive – autentice și acestea cînd sînt, dar situate într-un plan diferit de preocupări. G. Călinescu preconiza și ilustra o metodă de lucru suplă și nuan-

ţată, însă nu mai puţin fermă în afirmaţiile şi aplicările ei. Opunîndu-se dogmatismului, indiferent de nuanţă, „metoda" sa presupune nu numai cultură, ci şi vocaţie artistică. Criticii nu se nasc prin conformarea faţă de un decalog oarecare, faţă cu reţetele esteticienilor normativişti. De aceea, şi disputa care s-a consumat, o vreme, între „călinescieni" şi „anticălinescieni" rămîne în fond gratuită, datorîndu-se aceleiaşi neînţelegeri elementare a **principiilor** care fundamentează activitatea criticului. Cineva poate fi de acord sau nu cu aceste principii, le poate împărtăşi sau combate, dar relieful lor original, consecvenţa cu care autorul le demonstra şi le apăra sînt incontestabile. G. Călinescu a desfăşurat, în chip susţinut, o veritabilă **acţiune directoare** a unui domeniu vast şi întreaga sa operă de critică, estetică şi istorie literară pune în lumină temperamentul impetuos al dialecticianului care se mişcă în mari spaţii, alăturînd zone aparent îndepărtate ale spiritului, a căror înrudire nu se putea bănui. Proteismul său, sesizat mai de mult, nu înseamnă versatilitate, ci putere de sinteză, capacitatea de a unifica elementele, supunîndu-le unei ordonări superioare. Roadele acestei direcţii categoric estetice şi tot atît de categoric obiective (fără dogmatism) nu au fost valorificate îndată, fie din cauza lipsei de perspectivă, fie — mai tîrziu — datorită unor situaţii nefavorabile. În afară de opera sa, consolidată de poziţiile arătate, autorul nu a mai putut tipări nici „Jurnalul literar" (seria a II-a), revistă care altfel era destinată să afirme şi să propulseze un punct de vedere creator în domeniul esteticii şi criticii literare. **Compendiul** dovedeşte, mult chiar decît marea **Istorie a literaturii,** evident, nu un spirit de sistem, în sensul unei mişcări greoaie, pedante, care se suprapune fenomenului viu, strivindu-l, ci prezenţa puternic marcată a unui mare îndrumător, militînd pentru demonstrarea evoluţiei organice şi a originalităţii literaturii naţionale. Înlăturînd partea documentară, bibliografiile, datele de apariţie ale operelor, listele de lucrări — a apărut aici mult mai limpede atitudinea proprie a atuorului, punctele de vedere teoretice, opţiunile criticului care parcurge cronologic creaţia literară a românilor, de la Varlaam şi Neculce pînă în vremea noastră.

E drept că, folosind criteriul strict estetic, o serie de contribuţii culturale de care efectiv sîntem legaţi şi trebuie să fim în continuare, apar în afara literaturii artistice. De altfel, dimensiunea estetică e greu de surprins în stare pură, şi alu-

vionările ideologice, istorice, etnografice şi chiar lingvistice vin uneori să coloreze într-un mod personal emoţia receptării artistice, factor dominant, aşa după cum arcuşul, împărţind strunele violoncelului, face să însoţească sunetul fundamental cu armonicile rezultate din vibrarea fragmentelor de coardă.

Operaţia săvîrşită de G. Călinescu, desprinzînd esteticul de celelalte atribute ale faptului de cultură, este aceea pe care numai un auz de fineţe maximă, deprins cu nuanţele, o poate realiza, izolînd timbrul fiecărui instrument dintr-o orchestră. Compendiul ne încredineţază de justificarea şi de importanţa acestei procedări. Mai întîi, ne putem da seama şi noi şi putem dovedi şi străinilor reala contribuţie românească la cultura europeană. Observaţia aceasta o făcea Al. Piru, în **Postfaţa** noii ediţii a **Compendiului,** lămuritoare şi asupra intenţiilor lui G. Călinescu, a metodei şi a avatarurilor operei sale de istoric al literaturii. Mai mult, Al. Piru face şi o altă remarcă de natură să sublinieze importanţa lucrării : „G. Călinescu aducea pentru prima dată în istoriografia literară română, şi cred că şi universală, o personalitate înzestrată cu percepţia fenomenului literar din nu importă ce etapă istorică şi ce loc" (p. 397). Avem convingerea că, tocmai datorită acestei împrejurări, compendiul se transformă într-o operă aparte, într-o istorie literară **vie** care **se citeşte** ca un roman, cu satisfacţia de a urmări punctele maxime ale creativităţii unui popor, într-o evoluţie organică, firească, chiar dacă nu totdeauna şi pentru toţi a fost şi aparentă sau uşor sesizabilă.

O operă de creaţie este şi istoria mare, din 1941, frapantă prin larga desfăşurare de personaje care-şi trăiesc propriul destin literar prin portretizările de atîtea ori invocate. Totuşi, prin dimensiuni şi prin prezenţa aparatului critic aceasta rămîne mai ales o operă de consultat, sau de citit pe fragmente. În schimb, compendiul **se citeşte** cum am spus şi ne oferă posibilitatea autentică a **trăirii valorilor estetice.** Este, poate, cea mai importantă latură, prin care se poate realiza veritabila educaţie literară a tineretului şi a marelui public.

A vibra şi acum în faţa unui vers al lui Dosoftei sau a unei pagini a lui Ureche — dar nu pentru conştiinţa istoricităţii ci pentru calitatea expresiei estetice — înseamnă a trăi în prezent. În acest chip, întreaga literatură scrisă de mult, cîtă a re-

zistat ca literatură, înviază sub condeiul criticului și prin participarea cititorului. Cronicarii devin, prin fragmentele de autenticitate artistică, la fel de actuali ca și, să zicem, Rebreanu, poezia lui Eliade sau a lui Bolintineanu prezintă, prin acele fragmente încercuite de critic cu mînă sigură, un interes veritabil pentru cititorul contemporan.

Faptul acesta este de cea mai mare importanță pentru aprecierea largă a literaturii, pentru pătrunderea ei în conștiințe. Manualele școlare, oferind cu precădere date, nu au știut să realizeze o veritabilă educație estetică-literară, cultivînd în schimb prejudecăți și formule searbede. Iată de ce reapariția acestui compendiu de istorie am socotit-o salutară. Ea oferă o schiță adevărată, reală, a evoluției literaturii românești, și este aptă a educa în sens superior. „Oricît n-ar fi legătură între structura obiectului și ecoul lui estetic în subiect, — scria autorul **Compendiului** — marii critici au izbutit totdeauna, printr-o astfel de explicație a obiectului, prin fine observații exterioare momentului estetic, să educe secolul la sensibilitatea lor".

Este ceea ce însuși G. Călinescu a izbutit — în pofida opacității detractorilor — impunînd o direcție și un gust sigur, în considerarea de ansamblu a literaturii. Pe porțiuni, în legătură cu un scriitor sau o epocă, opiniile cititorului pot fi diferite, dar unitatea și sensurile globale ale lucrării rămîn neatinse. De aceea, obiecțiile de amănunt (că un scriitor meritoriu e minimalizat, că altul își avea locul în altă familie de spirite etc. etc.), nici nu-și au rostul. În legătură cu marii scriitori, G. Călinescu a dat cele mai complete și mai adînci caracterizări. Multe prejudecăți și insuficiențe anterioare (ca în cazul lui Macedonski, Slavici), au fost îndreptate. Și dacă unii critici nu vor fi complet de acord cu felul în care a fost tratat, bunăoară, Cezar Petrescu (asupra căruia, în parte, autorul revenea într-o „Cronică a optimistului"), sau alt prozator, dacă nu a cuprins dramaturgia lui M. Sebastian etc., meritele cărții nu scad. Completări și revizuiri au fost făcute în manuscris, ediției mari, care se lasă (încă !) prea mult așteptată. Important rămîne însă spiritul, orientarea pe care cartea o dă studiului și preocupărilor literare și, în genere, receptării literaturii.

6.

Racordări la literatura universală

Personalitatea plurivalentă și atît de puternic reliefată a lui G. Călinescu nu a fost încă luată în discuție la nivelul aportului său creator în cultura românească. O prematură dispută asupra „călinescianismului", purtată nu chiar de multă vreme, se referea mai mult la concepțiile proprii, ale preopinenților, cu privire la fenomenul literar și la metodologia criticii. Unii au catalogat drept „călinesciene" opiniile celor considerați (nu totdeauna cu argumente întemeiate) adversari de idei. Ceilalți, evaluînd erorile unor tentative de teoretizare a actului critic, tentative ce reiterau, în fond, atitudini dogmatice, au reacționat, firesc, dovedind lipsa de suport a aprecierilor parțiale, tendențioase, care falsificau și gîndirea și profilul spiritual al artistului și intelectualului cu o uriașă putere de cuprindere și prospecțiune.

Aparent paradoxal, disputa despre călinescianism a scos la iveală faptul că mulți critici și istorici literari actuali nu l-au descoperit încă pe adevăratul G. Călinescu și, derutați în fața unor afirmații de aspect contradictoriu, sau cel puțin neobișnuite, au făcut loc fie negării opace, fie mimetismului. Fenomenul acesta al neînțelegerii, negările și protestele violente sînt frecvente, ba chiar e suspect dacă nu se manifestă, atunci cînd avem în față personalități ieșite din comun. „Orice deschizător de drum nou este o calamitate pentru contemporanii lui" – scria însuși Călinescu, referindu-se la Pirandello. La fel, opera scriitorului, român, privită cu surprindere la început, apoi contestată sau violent combătută o vreme, a fost ulterior privită cu respect, uneori cu venerație, pentru ca, după moartea autorului, datorită și unor condiții speciale, același proces să reînceapă, cu oarecare timiditate, dar poate tocmai de aceea mai insidios.

Pentru a aprecia însă importanța contribuției lui G. Călinescu la dezvoltarea culturii noastre contemporane e necesară, în primul rînd, adîncirea studiului asupra operelor sale. Or, se știe că, în jurul unui om deosebit, se constituie, inevitabil, legende. Unele pot avea puncte de plecare reale. Altele sînt inventate. Un gest, un cuvînt, o anume atitudine degajată într-o ocazie,

– toate acestea colportate, exagerate, interpretate abuziv, ajung să concureze cu semnificațiile unei activități îndelungate. Asemenea nimicuri, de cele mai multe ori nesemnificative sau cu anumite rosturi și justificări într-un plan superior, contribuie la formarea unei imagini care circulă, fără a se mai ține seama de lucrările propriu zise, de cărțile în care autorul a concentrat esențialul din ceea ce avea de comunicat posterității.

Studiile asupra operei călinesciene urmează să se constituie abia de-aici înainte. Dar o primă etapă, necesară, este aceea a reeditării volumelor – inclusiv **Istoria literaturii,** – și a editării numeroaselor contribuții apărute în publicații diferite sau aflate încă în manuscris. În acest sens, masivul volum **Scriitori străini,** apărut sub îngrijirea lui Vasile Nicolescu și Adrian Marino (Edit. p. lit. universală) a fost de natură să întregească una din laturile fundamentale în preocuparea marelui om de cultură român, înlesnindu-ne cunoașterea mai completă a omului, a concepțiilor literare și a metodei sale de lucru.

Încercîndu-se definirea personalității lui G. Călinescu s-a spus de multe ori că acesta ar putea fi asemănat cu un om al Renașterii. Afirmația ni se pare întemeiată, dar simpla etichetare încă nu spune mare lucru. Trebuie desprinse, în continuare, componentele acestei caracterizări, sensurile ei, ținînd seama de contextul culturii noastre cum și de adevărul că G. Călinescu este un contemporan, un om al epocii sale, care a conferit vechiului concept al personalității rinascentiste reflexele unei noi vîrste a culturii umane. Prin urmare, autorul efectuează o sinteză inedită a atitudinilor și tipologiilor fixate de istoria spirituală a omenirii, a ideilor, idealurilor și semnificațiilor izvorîte din creațiile artistice ce s-au sedimentat timp de secole. „Propriu gîndirii umaniste este de a vedea în orice punct al lumii o oglindă a totului" – considera G. Călinescu într-un articol (p. 805). Privirea de ansamblu este ceea ce caracterizează, în primul rînd, omul de Renaștere, și nu multilateralitatea preocupărilor, enciclopedismul : „Așa dar, dacă din opera cuiva, mai întinsă sau mai largă, se desprinde ideea unui tot uman, imagine a ordinii cosmice, atunci, da, avem de-a face cu un om de Renaștere" (art. cit.).

În modul acesta trebuie privită însăși creația lui G. Călinescu din care se poate degaja o ordine de ansamblu, determinată de personalitatea unică a scriitorului. Preocupările sale de literatură universală izvorăsc din aceeași sorginte și ele trebuiesc interpretate ca atare. Studiile ce ni le-a lăsat și mai ales

eseurile, portretele, discuțiile referitoare la unele cărți, eroi, atitudini literare, modalități și tehnici expresive, nu trebuiesc, așadar, evaluate strict istoric și documentaristic. Ele probează concepția originală a autorului, punctele de vedere proprii, obiectiv demonstrate, asupra literaturii, cum și metoda de lucru care, răspunzînd unor intenții mai profunde, superioare, în orice caz, uscatelor clasări și compartimentări de izvoare, teme, particularități filologice, rămîne străină de orice mecanicism didactic, ceea ce nu echivalează cu repudierea erudiției. Dimpotrivă, G. Călinescu recomanda, și el însuși a procedat așa, lecturile în original, înlocuind inventarele de opinii asupra scriitorilor, indiferent de epocă și de limba folosită, prin exegeza artistică directă. Astfel îmbogățindu-se aria informării asupra literaturii universale, sintezele se încheagă pe o bază solidă, obiectivă, înlăturîndu-se riscul considerațiilor străine de esența operelor ca și repetarea locurilor comune. Exegeza directă înseamnă pătrunderea în intimitatea artistică a operelor literare. Fără îndoială, opiniile autorizate erau cunoscute, citate, dar și verificate prin exercițiul propriei receptivități. Contactul permanent cu capodoperile literaturii universale asigură criticului prospețimea impresiilor și acuitatea observației, înlesnindu-i și, în același timp, întemeindu-i judecățile de valoare.

Volumul care grupează contribuțiile călinesciene referitoare la creațiile altor popoare ilustrează metoda criticului care, sub acest raport, nu făcea distincție, nu așeza pereți de nepătruns între literatura universală și literatura română. Fără a nega specificul național — dimpotrivă (națiunea e cercetată amplu în **Istoria literaturii**) — G. Călinescu stabilește relații inedite între creația românească și cea universală, neadmițînd izolarea care nici nu corespunde procesului viu al evoluției literaturilor. Creația scriitorilor români e discutată, deci, la nivelul creației universale și integrată acesteia căci numai așa se poate răspunde dezideratului „de a ne înfățișa lumii cu personalitatea noastră". Cunoașterea literaturii universale este indispensabilă valorificării oricărei producții lirice sau epice, după cum punctele de contact stabilite mai ales cu artele plastice, cu arhitectura, permit înțelegerea corespunzătoare a treptelor evoluției estetice. La Horațiu, „fiul libertului", se află teme și atitudini care, neașteptat, se vor regăsi, mult mai tîrziu, la Voltaire, Verlaine, Petrarca sau la Th. Gautier, Eminescu. Ruralismul horațian ca și erotica sa încadrată naturii aveau să fie nu numaidecît imitate ci dezvoltate în

noi condiții, gesticulația rămînînd însă asemănătoare. Ovidiu, exilatul la Tomis, este „întîiul mare romantic european". Petrarca și petrarchismul permit înțelegerea unor tîrzii ecouri în poezia românească (de ex. la Conachi), Cervantes a creat un erou, o figură „profundă ca și a lui Faust" și prilejul e folosit pentru o reinterpretare a ceea ce s-ar numi „creația frenetică" care, în fond, a însemnat o apropiere de natură, împotriva deliberației formale.

Însă, în afară de această capacitate de a circula vertiginos peste timp și meridiane (exemplele noastre sînt, fatal, limitate), dezvoltînd o metodă comparatistă sui-generis, avînd în centru umanitățile în esența lor și o anume gesticulație spirituală pretabilă examenului critic, farmecul paginilor călinesciene îl dă și aici **arta portretistică** a scriitorului. Formularea noastră este numai **grosso modo** valabilă. Nu-i vorba numai de portretul fizic și moral al unui scriitor, de înrudirile unor eroi, de reconstituirea biografiei morale a autorilor discutați în baza datelor furnizate de operă. Firește, biografia autorului e încadrată în epocă astfel încît, mai cu seamă studiile de oarecare întindere, sînt saturate de viață, beneficiind, fără inutile divagații descriptive, de pana romancierului dublat de experiența unui mare erudit. Tablouri medievale sau de Renaștere se alătură astfel de vii reconstituiri ale Romei antice, ale Spaniei feudale, ale Germaniei din epoca nuvelelor fantastice ale lui Hoffmann și Tieck, ale Rusiei lui Tolstoi și Cehov. Reconstituirea romanescă dă nu numai cursivitate, dar îl apropie pe cititor de viața cărților, îi inculcă idei prin pictura panoramică a mediilor – cu implicațiile necesare de psihologie a popoarelor, etnografie, economie, istorie și morală. Valabilitatea metodei nu se limitează însă la această subtilă pedagogie artistică, pentru că, generalizînd, G. Călinescu ajunge de la portrete umane la vaste tipologii literare. Serafismul, petrarchismul, gongorismul, wertherianismul etc. devin categorii inductive și deductive, a căror aplicabilitate, cu mutațiile firești determinate de natura operei, înlesnesc valorificarea critică și istorică la nivelul ideilor. În același mod procedase autorul cu categoriile de clasicism, romantism, baroc, cu arta iberică (în vol. **Impresii asupra literaturii spaniole** – 1946).

Prefața lui A. Marino la volumul apărut prezintă în detalii și susține metoda ilustrată de G. Călinescu, constituind un serios studiu de sinteză care ne-a procurat bucuria rară de a reîntîlni imaginea profesorului nostru așa cum o intuisem în anii activi-

tății sale la Facultatea de litere din Iași. Nu lipsesc totuși și unele distanțări. A. Marino consideră, astfel, că – prin asocierile bazate pe tipologii comune „întreaga fenomenologie a literaturii iese din istorie și intră în universalitatea abstractă, atemporală" (p. 16). Afirmația e puțin hazardată pentru că scriitorul și criticul țineа seama de raportările istorice, chiar în cazul celor mai neobișnuite asocieri. De altfel prefațatorul recunoaște aceasta, în alt loc, : „criticul transcende materialele, vede totul în perspectivă istorică, superioară, integrat unei sinteze" (p. 22). Definind amplu clasicismul, romantismul, G. Călinescu arăta că tipologiile sale, stabilite printr-o tehnică inductiv-deductivă, nu se găsesc în stare pură. Vom recunoaște, împreună cu A. Marino, că asociațiile, dincolo de barierele de spațiu și timp, presupun un asemenea discernămînt, pînă la nuanțe, încît „nu-l prind decît pe el", (pe G. Călinescu) la alții rămînînd un vizibil artificiu critic.

În afară de studiile întinse, volumul mai cunoaște o secțiune intitulată cronici, pretexte, efemeride și o addenda unde sînt integrate contribuții de prim plan (**Mistica culorilor, Problema generației** etc.) dar criteriul selecționării și a compartimentării materialului nu rezultă totdeauna destul de clar. Uitlă era, cred, și datarea materialelor, pentru a înlesni cititorului cunoașterea mai grupată a seriilor de preocupări călinesciene, în timp. Trebuie recunoscut însă că editorii ne-au oferit una din cele mai consistente satsfacții publicînd surprinzător de repede această bogată culegere care deschide noi perspective înțelegerii și aprecierii mai complete a personalității lui Călinescu. E drept că s-au strecurat și unele (explicabile !) erori. Al. Piru a semnalat una din ele (publicarea unui studiu al său în prezenta culegere). Faptul nu ne miră, deoarece munca editorilor nu-i deloc ușoară, în asemenea cazuri, și nimeni nu poartă, pentru aceasta, vreo vină (ceea ce admite și Al. Piru). Odată lucrurile clarificate, ne grăbim a afirma că întîmplarea citată nu diminuează cu nimic importanța cărții. În schimb, greșelile de tipar sînt ceva mai primejdioase. De pildă, credem că, la p. 811, în fraza : „prin critică înțelegem în termeni largi o operă analitică **respingînd** personalitatea criticului", gerunziul acesta : **respingînd,** trebuie înlocuit (ținînd seama și de context) cu un altul : **respirînd.** O inconsecvență (de amănunt) este și aceea privitoare la modul cum apare

numele autorului pe copertă (George Călinescu) şi pe coperta interioară sau în restul textului : G. Călinescu, adică aşa cum a semnat totdeauna şi pretutindeni autorul, sugerîndu-ne parcă ideea unităţii în multiplicitate, a prezenţei aceluiaşi spirit, răscolitor prin cerebralitate şi intuiţie, în toate preocupările sale artistice şi teoretice sau, în excelenta formulare a lui A. Marino adecvată culegerii apărute, „un Proteu cu zeci de feţe şi costumaţii europene".

Hieraticul monolog al lui Al. Al. Philippide

Față de valoarea sa, necontestată nici în trecut (scriitorul a debutat îndată după primul război mondial) și cu atît mai puțin astăzi, poezia lui Al. Philippide este încă neîndestulător comentată. Situația aceasta e explicabilă, în bună parte, prin însăși structura artistică și convingerile autorului care i-au impus, comparativ cu alții, o prezență editorială mult mai puțin asiduă. Astfel se și explică de ce un volum al lui Al. Philippide depășește semnificația faptului literar divers și se ridică la aceea a unui eveniment, în sensul cel mai bun și mai deplin al cuvîntului. De reținut, raritatea aparițiilor am pus-o, în primul rînd, în legătură cu structura sufletească și, adăugăm, intelectuală a autorului. E vorba și de o anumită concepție despre poezie, care nu-i permite să se rezume la simple notații, la impresii fugitive, declarații didactice, retorice, riposte polemice, și nici să beneficieze de dantelăria decorativă a formelor prozaice. Dacă se prezintă rar în fața cititorilor, poetul rămîne, în schimb, într-un mod mult mai impresionant și mai durabil în conștiința acestora, pentru că, fără a lua ostentativ atitudini sacerdotale, poetul îmbracă totuși haina de zile mari, hlamida somptuoasă a autenticei și marii poezii.

Acesta este, de pildă, și sentimentul pe care-l degajă, de la apariția sa pînă astăzi, volumul de versuri **Monolog în Babilon,** a cărui prezentare modestă nu-l împiedică pe cititor să încerce adînci emoții estetice. Cîteva stanțe din poemul care dă și titlul general, își pot verifica, deci, sensul, și din punctul de vedere (secundar, firește) al tensiunii lirice care nu pretinde

neapărat podoabe exterioare, și nici măcar dorința originalității, prin căutarea unor forme de expresie cu totul inedite : **„Ce-nsemnătate are cum cineva se-mbracă ? / Cu-asemenea nimicuri, ce-s foarte omenești, / Pe barbari lesne îi ademenești. / Chiar de mă-mbrac ca ei, nu uit de fel / Că-nvățător mi-a fost Aristotel".**

Originalitatea poetului se impune prin amplitudinea viziunii, însoțită de lucida satisfacție a cunoașterii. Acel „clasicism al substanțelor eterne" pe care-l remarca G. Călinescu în creația lui Al .Al. Philippide își află în acest volum reprezentativ pentru maturitatea poetului o gamă bogată de manifestare, diversificînd și aprofundînd meditația asupra lumii și asupra eului. Criticul Valeriu Râpeanu punea în relief „exemplara consecvență de sine" a autorului, de la primul său volum pînă astăzi. Această consecvență nu înseamnă însă repetare, autopastișă, nici o atitudine deliberată, plănuită, ci este reflexul unei structuri unitare prin conjugarea fiorului liric cu cerebralitatea.

Al. Philippide a impresionat totdeauna prin felul de a aborda direct, cu o sensibilitate eliberată de banala sentimentalitate, aspectele fundamentale ale vieții, mai cu seamă aspirația de a cunoaște, de a răspunde marilor frămîntări ale omenirii. Numai erotica, în adevăr, lipsește din peisajul acestei poezii. Întrebarea ce ne-o putem pune ar fi dacă lira poetului este, în adevăr, văduvită de această coardă sau dacă ea vibrează numai în consonanță cu gravele acorduri ale cosmologiei, eschatologiei, ontologiei umane. Consider mai exactă cea de a doua alternativă, poetul dovedind o mare curiozitate filozofică, o neliniște în căutarea sensurilor ultime, ceea ce-l face să se confeseze : „. . . **Și cînd din lungi peregrinări / Te-ntorci pe căi de raze și de unde / În lumea dinăuntru, a inimii profunde, / Tot mai găsești acolo întrebări".** (Căutări). Ideea e reluată, sub altă formă și în poemul **Monolog în Babilon,** al cărui sens global conturează un univers în necontenită schimbare față de care ardenta dorință de cunoaștere rămîne mereu datoare. Nu apropierea ideilor eterne constituie astăzi seducția gînditorului sau a artistului, căci „. . . **zeii / Așa cum spun niște înțelepți mai noi / Sînt doar reprezentarea concretă a ideii / De memorie. În esența lor / Ce sînt nu știe nici un muritor. / Cu dînșii n-ai prilejul să te-nfrunți ; / Ei tot mai rar jos pe pămînt coboară".**

Neliniștile sînt astăzi imanente și, în consecință **„Mai greu e să te aperi de demonii mărunți. . .**" care „mișună" în jurul nostru

iar **„la ceas tîrziu de noapte / Te-ncearcă cu neliniști, cu visuri, cu șoapte / Și iată chiar acuma, chiar în această clipă, / O pasăre necunoscută țipă / Prin trestiile fluviului, departe / N-ascunde oare-un demon sub aripă ?...**" S-ar spune că poemul are o ținută clasică, atît ca modalitate (monologul – o amplă alegorie mitologică) cît și ca recuzită poetică. Ca sens, însă, se poate vorbi de un neoromantism adaptat unei viziuni moderne a lumii. Demonul cunoașterii presupune voința de a pătrunde misterele vieții și ale creației care deșteaptă permanent debordanta pasiune de a ști, ca și temerile și îndoielile ființei mereu perfectibile, care e omul : **„O ! pasărea aceea cu țipăt cobitor !**" Motivul păsării prevestitoare, romanticii l-au preluat din vechile mitologii orientale, simboliștii și l-au însușit sub latura pitorescului exotic sau a unui inefabil antropomorfic. Al. Philippide îl folosește, însă, ca simbol al chemării absolutului care se cere mereu pătruns cu armele cunoașterii. **„Cînd viața pămîntească se încheie, / Rămîne Alexandru în idee. / N-ar fi mai bine, totuși, să răsar / Ca Fenixul din propriul meu jar ? / (S-aude pasărea, pe apă, iar !) / Căci foc nestins e viața mea întreagă**". Posibile sînt, desigur, și alte interpretări, ceea ce subliniază, în fond, pluriva-lența liricii scriitorului nostru. Pasiunea cunoașterii rămîne însă, oricum, o dominantă ce nu poate fi neglijată și care exprimă, cred, profunda integrare a valorilor contemporane. Poetul înfruntă toate dificultățile aflării adevărului căci, **„nădejdea unui țel de mult promis / Stîrnise căutarea mea-ncordată"**. Intrepătrunderea regnurilor nu răspunde numai impulsului de a amplifica datele unei viziuni cosmice unitare, ci e subordonată eului veșnic călător și iscoditor al artistului : . . . **„Prin vii și nevăzute fire / Care pornesc din pieptul meu / Mă simt legat de-ntreaga fire / Vreau să m-amestec pe deplin / Cu plasma din adînc a vieții / Să fiu la fel cu-acel elin / De care pomenesc poeții, / Și căruia, în vremuri vechi, / Un zeu îi dase drept pedeapsă / Să-i crească frunze din urechi / Și negre rădăcini din coapsă"**. (Dintr-o călătorie). Motivul revine în multe poeme și, tratat aparte, mai ales în **Răzvrătirea („Visez o răzvrătire a lumii vegetale"...)**.

O caracteristică a liricii lui Al. Philippide este și folosirea superioară a surselor livrești. Cultura clasică a scriitorului își pune amprenta asupra creației sale, însă nu în chip exterior și decorativ, ci organic, prin asimilarea ipostazelor livrești lirismului fundamental, viziunii artistice, totdeauna îndrăznețe, orientate

de aspirațiile permanente ale umanității. Majoritatea poemelor sînt largi alegorii livrești, care explicitează ideea poetică. Descriptivismul are însă funcția metaforică și sentențiozitatea evidentă e convertită în viziune simbolică. De aceea, receptarea poeziei sale nu întîmpină dificultăți. Al. Philippide este un poet clar și totuși profund, constituind un exemplu pentru acei dintre tineri dispuși să fetișizeze astăzi un inefabil pretins neinteligibil sau greu inteligibil. Marea virtute a poeziei sale este capacitatea de a transforma aparența prozaică în viziune simbolică. Este virtutea supremă a artistului care, atingînd lucrurile comune, fulgeră și preface tabloul calm, potolit, dominat de rațiune, în prezență incandescentă, hipostaziind forțele nebănuite ale vieții : **„Ce adîncime-n creier de mii de ere ! / Mai sînt în ele destule cotloane și unghere / Prin care-adulmecînd / Vrun cerebral scafandru va prinde clipa-n care / Materia-n mișcare / Trecînd prin invizibil se subțiază gînd** / (Stanțe contrastante). Hieraticul monolog al lui Al. Al. Philippide își manifestă astfel plenara semnificație în orizontul peren al poeziei românești.

„N-a fost sărac sufletul meu..."

Mai bine de cinci decenii, cîntecul unduios și grav al Otiliei Cazmir a străbătut cîmpul literelor românești. A răsărit cîndva, simplu și aproape spontan, în ambianța care va deveni una din dominantele structurii sale poetice, în paginile „Vieții românești". Mihail Sadoveanu și G. Ibrăileanu i-au fost nași literari : pseudonimul Otiliei Cazimir, la început tot așa de anonim ca și cele trei steluțe care țineau loc de semnătură primei poezii, avea să devină unul din numele marcante ale literaturii noastre. Anonim a rămas, în schimb, numele din acte, Alexandra Gavrilescu, altădată tăinuit cu grijă și, poate, cu o naivă timiditate de școlărița înfricoșată la gîndul că directoarea ar putea să afle... Pe atunci, poezia era considerată, pare-se, mai ales pentru fete, o îndeletnicire cel puțin neserioasă, dacă nu chiar frivolă.

În timp, cîntul acela delicat și suav a prins consistență și, dezvoltînd variate modulații și game, a impus un timbru original, neasemuitor altora, un timbru cu inflexiuni molcome, interiorizate, sugerînd tainice arderi, totdeauna prezente și totdeauna amendate, în latura lor spectaculoasă, patetică, de o inteligență plină de rafinament. Ibrăileanu remarca de mult un „psihologism obiectivizat" în lirica scriitoarei, expresia sensibilității ei ascuțite împrumutînd haina faptelor sau a ceremonialului neîntrerupt al vieții înseși. Prefațatorul volumului apărut în 1964, Constantin Ciopraga, semnala în scrisul Otiliei Cazmir sinteza unor elemente contrarii : „afinități cu tradițiile provinciei natale și viziune nouă, în acord cu timpul".

Sensibilitatea artistică a poetei nu este contrafăcută prin poze livreşti cu toate că întreaga operă respiră şi o finețe intelectuală, de la care provine probabil şi acea lipsă de ostentație a sentimentelor, grija de a nu relua nu atît teme, cît formulări deja încercate şi de multe ori perimate. Creația poetei decantează trăiri şi atitudini plurivalente, într-o expresie artistică de mare simplitate, provocînd o senzație incontestabilă de firesc şi intimitate. Un firesc care transfigurează prozaismul anecdoticii şi conferă valori poetice neaşteptate gestului obişnuit de tandrețe duioasă sau ritualului cotidian, evocator de atmosferă.

De reținut sînt impresiile de ordin pictural, asociate cu olfactivul suav şi familiar, trăsături care domină în creația scriitoarei. Prin ele, autoarea realizează o poezie de notație cu semnificații ce depăşesc totdeauna descriptivul şi decorativismul, subliniind atitudini în linia unor imperative etice spontan revelate. Otilia Cazimir a fost, în adevăr ,o „poetă a sufletelor simple" (Const. Ciopraga). Sensul acestei definiri nu răspunde însă nici pe departe vreunei viziuni didactic-vulgarizatoare, toate cele arătate pînă aici constituind o implicită argumentare. Primăvara îi evocă, de pildă, poetei soarta unui : „. . . **copil străin al nimănui, cu ghete rupte, cu hăinuța veche**", în vreme ce din solidaritatea cu strămbunii se desprinde legămîntul de a le cînta suferințele înăbuşite : **„Stăbunii mei cuminți, ce dorm în sat / În țărna melancolicei Moldove, / Ce-au scris cu brazde negre pe ogor / Şi în ceaslov cu tremurate slove, / Atîta moştenire mi-au lăsat ; / Amarul mut din sufletele lor".** („Atavism" — în ciclul „Lumini şi umbre").

Prin nota aparte de gravitate şi prin întinderea universului său poetic, autoarea dobîndeşte un profil cu totul distinct față de acel al scriitorilor prin care critica a încercat să-i definească specificul (mai ales D. Anghel, G. Topîrceanu, Demostene Botez dar şi Ion Pillat şi Şt. Petică ; de asemenea, pentru determinarea calităților prozatoarei s-au pomenit numele lui Sadoveanu, Hogaş, Ionel Teodoreanu).

Otilia Cazimir a atins cu simplitate momente de gravă rezonanță afectivă, referindu-se la condiția umană, la procesul neîntrerupt al vieții. Cei ce nu mai sînt, rămîn în apropierea noastră prin lucruri, prin flori, prin amintiri : **„Şi-au aninat surîsul trist, anume, / De-o creangă de cireş, de-un mărăcine / Ca să-i găsească inima din mine — Să nu mai fiu prea singură pe lume. . ."** (De dincolo — **Poezii** — 1939).

Sensul vieții este creația și singurul gest salutar împotriva morții este munca. Poeta care ajunge să exprime adevăruri elementare ale vieții, se confesează : **„Ca să nu plec de tot cînd voi pleca, / Din ce m-a dezmierdat și m-a durut / Am adunat cuvîntul greu, de lut, / L-am netezit cu mîna mea ușoară / Și l-am cioplit în gînd să nu mă doară : / Atunci cînd nicăieri n-o să mai fiu, / Cînd umbra-mi doar va rătăci pe lume / O inimă străină, fără nume, / O să primească darul meu tîrziu".** (Dar tîrziu).

De la sentimentul solidarității umanitariste, Otilia Cazimir a trecut, datorită deslușirii mai exacte și mai profunde a sensurilor vieții, la o poezie umanistă în spirit contemporan.

Limpezind rămășițele acelor neguri și umbre care stăruiau în opera sa, poeta, fără a-și trăda dominantele lirice, s-a alăturat, elanurilor constructive ale prezentului. A publicat, după 1944, încă patru volume de poezii, în afară de cel postum și de multe alte versuri încă inedite sau tipărite în diferite reviste. Ea aduce noi interpretări, luminoase, în poezia naturii, sau prețioase daruri literare vîrstei copilăriei. Volumul **Baba iarna intră-n sat** (1954) este una din cele mai reușite cărți pentru copii. Florilegiul intitulat : **Partidului, de ziua lui,** este un omagiu adus nucleului de energie și de înțelepciune al poporului nostru. Cu drept cuvînt, autoarea a privit cu emoție adevărata împlinire a chemării ei poetice cuprinsă în exclamația pe care o regăsim către sfîrșitul culegerii amintite :

„N-a fost sărac, n-a fost sărac sufletul meu".

Înseninările aduc certitudini, exprimate cu nostalgică blîndețe, dar și cu bucuria interiorizată a împlinirilor : ... strîng din cerul larg lumină ! / Lumină-n ochi, lumină în cuvinte — / Și-o risipesc în cele patru vînturi fără frică".

Pavăza împotriva romantismului ornamental-retoric, desuet, ca și împotriva pedanteriei prețioase este umorul delicat, ironia subțire. Lirismul emoționant prin autenticitate și gingășie, se apropie de încărcătura psihologică modernă și de modalități introspective care nu se opresc la o poezie intimistă, minoră ca semnificație. „Ulcica albastră de lut", adăpostind mușcatele din fereastră — e mărturia unei iubiri de demult, o mărturie concretizată prin arta făurarului ei **(Ulcica albastră de lut)**. O dramă simplă dar mai înduioșătoare decît cele „mari" și gălăgioase are drept cadru patul sărac al bărbatului ce moare pe cînd alături, femeia sa doarme zîmbind vieții care trebuie să continue... **(Biografie).** Altădată, vechea imagine sămănătoristă a naturii pri-

meşte o replică ironică, menită a reduce ieftina reverie la proporţiile reale, evocînd aluziv condiţii de viaţă modest-patriarhale : **„S-abat la geam priveliști iuți / De cărți postale colorate, / Și-un deal vărgat se scarpină în spate / Cu plugul tras de doi căluți...** (Din fugă).

Aşadar, cine reţine din poezia Otiliei Cazimir numai gingăşii miniaturale, sentimentalism elegiac — rămîne la suprafaţa lucrurilor. Chiar în poezia erotică şi în cea de notaţie, scriitoarea află mijlocul de a sublinia stări sufleteşti şi atitudini umane care depăşesc descriptivul şi pitorescul exterior. Ea a atins, cu aceeaşi simplitate şi economie de mijloace, momente de rezonanţă afectivă gravă referindu-se la condiţia umană, la procesul neîntrerupt al vieţii : **„Mă uit în ochii mei, — ferești deschise larg spre întunericul din mine, — / Și mă întreb cu spaimă : Cine ești ?... / Și nu știu ce-mi răspunde, nu știu cine"** / ...

Drumul acesta evolutiv al creaţiei unei scriitoare de mare prestigiu îi apare cititorului cu limpezime. Este un drum care leagă indispensabil inimile celor mulţi cu inima eroului liric, exprimînd astfel fără patos exterior, într-un mod autentic şi personal, ceva din spiritualitatea proprie poporului care a făurit „Mioriţa"...

Vîrsta Medelenilor

Rafala năpraznică a unui viscol dezlănțuit parcă de geniile rele din poveștile bunicilor a curmat, în urmă cu aproape două decenii, suflarea unui mare poet al omăturilor ca și al florilor de cais, al copilăriei și al senectuții : Ionel Teodoreanu. Cei care au simțit unduirile nevăzute ale sufletului său îndrăgostit de frăgezimi și de puritate nu pot refuza asocierea acestei imagini, a morții în straturile de nea, cu luminile și gingășia unică, înfiripîndu-se din filele cărților sale și trecînd dincolo de ele într-un ținut al blîndelor frumuseți umane. A fost, această plecare spre luceferi, dacă nu o predestinare, a fost cel puțin o poartă albă spre necunoscut, încununînd opera celui ce ne-a lăsat **Medelenii**... Medelenii au venit după **Ulița copilăriei** iar mai tîrziu, după ciclul romanelor care diversifică, în multe planuri, aceeași înfiorare față de nobilul mister al dragostei și al vieții, a apărut **În casa bunicilor,** poem al împlinirilor și al intrării în nemurire, păstrînd aceleași încrustații ale sufletului candid, deschis bucuriei vitale. La aceeași treaptă a evocării lirice, purtată de un nobil elan umanitar, se așează și **Masa umbrelor,** poate cea mai adîncă, în spirit, reconstituire a atmosferei de generozitate cărturărească și de efervescență creatoare care a prezidat la **Viața românească**...

Din tot și din toate se conturează astăzi profilul unui scriitor care, deși citit cu pasiune, este încă prea puțin cercetat și, poate, prea puțin înțeles. Ionel Teodoreanu a scris romane, deși nu este un romancier în accepția riguros-obiectivă a cuvîn-

tului. Este mai puțin, dar, în același timp, mai mult decît un romancier. Este un autor de monografii lirice a stărilor încerte, este un fermecător care întrevede flăcările albastre, purificate, ale unor trăiri permanent adolescente. **Medelenii** cuprind o asemenea palpare a pragurilor de vîrstă și de conștiință. Resorturile autoobservării sînt implicate :

... „Vra să zică a fost odată un copil de-o vîrstă cu Dănuț, frate cu Dănuț și cu Olguța, dac-ar mai fi și-acuma, nu mai este decît tatăl lui Dănuț... Da unde-i celălalt ?" Cel care meditează așa, cu grava naivitate a unei copilării pe cale de a-și căpăta conștiința de sine, este eroul lui Ionel Teodoreanu din scrierea sa cea mai durabilă : romanul **La Medeleni.** Fragmentul citat are darul de a sugera mai direct, risipind dubiile, punctul de plecare, specificul și, în parte, factura artistică a lucrării. E vorba, așadar, de un Bildungsroman – un roman al formației, al devenirii, ceea ce include, firește, și o nuanță afectivă ușor elegiacă față de timpul care ne cuprinde ca un receptacol, ne mulează, ne schimbă fără încetare, lunecînd mereu, cu anii copilăriei, ai tinereții și ai maturității noastre în brațe, spre un țel niciodată atins. Sentimentul acesta este, însă, mai mult efectul unei constatări derivate, imaginile pe care autorul ni le oferă distingîndu-se, dimpotrivă, printr-o debordantă vitalitate, prin exuberanță, prin voioșia filtrată interior, deci printr-un sentiment stenic.

Particularitatea acestui roman al formației, ceea ce i-a asigurat marele succes de care s-a bucurat de la început (cele trei volume ale primei ediții au apărut, respectiv, în 1925, 1926, 1927), stă însă în aceea că, în esență, nu-i vorba de o individualitate anume căreia să-i urmărim traiectoria, căutînd în anii fragezi germenii personalității de mai tîrziu, ci e vorba de **o vîrstă,** o etapă din cele mai fermecătoare și mai decisive a vieții. De aceea s-a întîmplat cu această carte ceva deosebit pentru destinul creațiilor literare. Ceva deosebit și rar. Ea denumește, am putea spune o **categorie** spirituală : vîrsta Medelenilor. Ionel Teodoreanu ne-a dat o veritabilă monografie lirică a copilăriei și a adolescenței și reușita cărții se datorește tocmai acestei minuțioase și delicate retrospective sufletești, unică în literatura noastră prin unghiul de vedere și prin rara adecvare a uneltelor de lucru la specificul teritoriului sufletesc explorat. Impresionanta bogăție de viață a copilăriei, mirările și incertitudinile, „tainele", treptat aflate și comunicate cu sen-

tenţioasă naivitate, voluptăţile jocului, punctate de ivirea unor stări noi şi de aceea nelămurite, întrebările şi complicităţile sînt surprinse şi fac deliciul lecturii datorită unei neobişnuite memorii afective, a cărei expresie favorită şi – dat fiind universul celor mici – fidelă, de o indicibilă forţă de plasticizare a percepţiei infantile, este metafora.

Stilul încărcat de metafore i s-a reproşat autorului, datorită abuzului care acuză manierismul, mai cu seamă în romanele care au urmat **Medelenilor** dar şi în ultimul volum al acestui ciclu, volum intitulat : **Între vînturi.** Ar fi, însă, nedrept a osîndi, pentru aceasta, prima parte a unei cărţi singulare. În **Hotarul nestatornic,** expresia este mai strunită dar în acelaşi timp metafora are aici o funcţionalitate specifică. Ea polarizează, „misterele" abia descoperite ale existenţei, le amplifică şi conferă percepţiei acea încordare ce însoţeşte orice experienţă sufletească nouă. Dănuţ, Olguţa, Monica nu reprezintă **personaje** în deplină accepţie caracterologică, şi nici nu ar putea fi pentru că procesul separaţiei subiect-obiect nu este încă îndeplinit, şi ca atare procesul cristalizării unui subiect individual, deci al unui personaj cu o identitate conturată, este încă embrionar. În schimb, ingenuitatea vîrstei este surprinsă dincolo de straturile superficiale, prin viziunea poetică permiţînd transfigurarea realităţii, prin capacitatea imaginativă aptă să prelungească realul în visare şi invers. În cele din urmă, observăm că perceperea obiectivă a realului este îmbogăţită, înlesnită, colorată afectiv prin vis. Dănuţ se poate închipui, de pildă, sultan pedepsitor sau cavaler şi ipostazele acestea, la care recurge atunci cînd îngrădirile reale nu-i permit să reacţioneze şi să se afirme potrivit aspiraţiilor unei copilării ce se vrea depăşită, îi diversifică impresiile, îi lărgesc aria înţelegerii.

Scriind despre lumea de vis a **Medelenilor,** Mihai Ralea observa că „Ionel Teodoreanu a adunat nu numai imaginile care se perindă în capul lui Dănuţ, dar a descris aceste imagini, adică a făcut înţeleasă teoria cunoaşterii adolescente cu propriul său instrument... Ni l-a descris pe Dănuţ cu mentalitatea lui Dănuţ". Mai tîrziu, în adolescentul Dănuţ se va recunoaşte autorul însuşi, care se confesează : „Pentru Dănuţ – crisul era un refugiu, o scăpare a propriului său suflet, un fel de fetişism în care metaforele erau icoanele... Şi fiindcă sufletul era brăzdat de spaime, metaforele izbucneau impetu-

oase spre viață, ca herghelille de cai sirepi, fugind de crucile de foc ale furtunilor. . ."

Pentru monografia lirică pe care o realizează — și o realizează, indiferent de observațiile care se pot face — la nivelul copilăriei și al adolescenței, modalitatea artistică a autorului este, incontestabil, de o mare eficiență, și prin ea se explică singularitatea acestei opere în literatura noastră. O operă mișcătoare prin suavitatea ei dominantă, asemenea florilor de zarzăr sau de cais închipuite, evocate, pe fundalul covoarelor de frunze ruginii, moarte, pe care toamna le depune prin grădini, înainte de a fi învelite de lințoliul zăpezii.

Nu-i mai puțin adevărat că, pe măsura avansului spre maturitate, echilibrul inițial se întrerupe. Personajele care erau mai degrabă ipoteze ale copilăriei și adolescenței și pe care acum autorul tinde a le converti în individualități, schimbă structura romanului.. Or, ca roman obiectiv, de observație psihologică și dăltuire a unor caractere, construcția nu se mai susține la fel de trainică. Ibrăileanu obiecta, de exemplu, că un personaj, Mircea Balmuș, este confecționat de autor, fiind prea simetric față de Dan și menit, poate, a completa, măcar un timp, cuplurile : Monica-Dan, Olguța-Mircea. Dar reproșul rămîne întemeiat numai din perspectiva unei tipologii de roman clasic, ceea ce — încă odată — nu-i cazul. Calitatea primului volum mi se pare, de altfel, susținută, prin prezența discretă a personajelor mature în penumbra copiilor și prin ochii acestora. Tentativa. . . „zugrăvirii" caracterelor ar fi alterat, desigur, prea curînd, unitatea de viziune care constituie trăsătura caracteristică a lucrării, cea care-i conferă valoarea în afara cerințelor descriptive și a prejudecăților analitice vizînd mediul, epoca, personajele etc. Medelenii — locul vacanțelor copilărești de altă dată, solicită, însă, prin poezia interioară, prin proiecția delicată în sufletele deschise impresiilor și întrebărilor ale acelor eroi care încă ne farmecă : în primul rînd, Olguța, Monica, Dănuț. Cartea atrage și va atrage în continuare prin prezența sensibilizată a unei vîrste sau, dacă vreți, a pragurilor vîrstei tinere, prin poezia seducătoare a purității și gratuitatea aparentă a gestului eroic de a înfrunta lumea obiectivă cu resursele unui elan nealterat.

În acest spirit privind lucrurile, se cuvin, cred, amendate și acele judecăți care au devenit prejudecăți referitoare la ca-

racterul nostalgic sau chiar paseist al cărților lui Ionel Teodoreanu, al **Medelenilor** în primul rînd.

Nu se poate vorbi aici de nostalgia dispariției unor cadre sociale, pentru că nici nu sîntem în fața a ceea ce s-ar numi un roman social. Nota nostalgică, în măsura în care e depistabilă, se referă la armoniile încă instabile ale vîrstei, la risipirea treptată a candorilor adolescentine. Am considerat, de aceea, inacceptabile unele interpretări ale prefațatorului ediției din 1967 a romanului, criticul N. Ciobanu care, într-un studiu altfel conștiincios și util, încerca definirea conceptului de „medelenism" printr-o serie de atribute evident străine acestei opere. Dacă este justificat, pînă la un punct, a se vorbi despre „sentimentul nostalgic" al trecerii copilăriei și tinereții, deși numai în limitele acestei constatări sau reflexii ulterioare, deci derivate, de care aminteam la început – a asimila această stare viziunii paseist-romantice care cultivă „tipul de viață socială patriarhal-moldovenească" ni se pare cu totul eronat. Este drept că Mihai Ralea, urmărind modalitatea ancorării eroilor în realitatea obiectivă, fixează cadrul social-istoric al **Medelenilor,** însă nu pentru a face determinări sociologice în legătură cu opera lui Ionel Teodoreanu, ci în scopul de a explica structura intelectual-afectivă a propriei sale generații, aceeași ca și a autorului **Medelenilor,** deci generația al cărei exponent este Dănuț. Dar Ralea însuși recunoaște, în același studiu citat de prefațator, că problematica romanului este alta : „În mod obișnuit, gama sufletească a lui Ionel Teodoreanu variază între aceste două extreme : „vis și senzualitate" (**Scrieri din trecut – În literatură** p. 67). De aici, însă, pînă la regretul scriitorului pentru „dispariția unui tip social-istoric irecuperabil" distanța este prea mare. **Medelenii** reprezintă, înainte de orice, o oază a purității și prospețimii, nu loc predilect al experiențelor sufletești care prefigurează confruntările din viața reală. Fără îndoială, autorul a avut în vedere un cadru social, și l-a folosit pe acela al propriei sale copilării. Însă în orice altă ambianță s-ar fi dezvoltat eroii-copii, mutațiile legate de cele dintîi reprezentări conștiente ale eului sau de alternanța stărilor extreme, între vis și incipienta sensualitate, nu implicau esențiale schimbări ale structurii psihice, comparativ cu eroii lui Ionel Teodoreanu. Pentru că valoarea artistică a cărții derivă, cum arătam, din acea capacitatea a autorului de a celebra liric trăiri fundamentale legate de evoluția de la copil la

adolescent şi omul matur. Şi, în afară de aceasta, construcţia ca atare se refuză, aşa cum s-a văzut, observaţiei naturaliste, cu reflectarea mediului, a tipologiei sociale etc., apropiindu-se mai mult de unele formule contemporane ale prozei care explorează momente de combustie, stările care preced sau însoţesc o schimbare de ordin moral sau axiologic. Frecventarea acestei „oaze" a suavităţilor vîrstei tinere constituie oricînd un îndemn la puritate, candoare, prietenie, dragoste, fermitate, osîndire indirectă a trivialităţii, a lipsei de cavalerism a cinismului şi laşităţii.

Sînt, aceste trăiri, depăşite ? Într-o epocă în care, „demitizările" justificate de un anume spirit de frondă faţă de conformismul comod şi faţă de rugina atitudinilor convenţionale au ajuns ele însele conformisme, se simte din plin nevoia unei respiraţii proaspete, a unei aspiraţii poate naive dar salutare spre o ideală puritate, spre acel teritoriu plin de satsifacţii nebănuite în care omul se regăseşte pe sine regăsind ingenuitatea copilăriei, regăsind încrederea în semenul său şi senina satisfacţie a generozităţii în dragoste sau în prietenie. Iată ce ne oferă, încă, Ionel Teodoreanu, adevărat magician al visului de puritate care, dacă a risipit prea mult şi uneori fără o finalitate literară propriu zisă, — din tezaurul său imaginativ şi asociativ, a făcut-o cu dăruirea unei sensibilităţi autentic **trăite.** Tot ce s-a spus şi se mai spune de către cei care-l asimilează pe scriitor cu exponentul exclusiv al unei reverii contemplative specifice — zice-se acelui „dulce tîrg al leşilor" — rămîne clişeu simplist. Autorul **Medelenilor** a logodit înclinaţia meditativă şi scînteierea spiritului, cheltuindu-se cu o frenezie şi cu o pasiune a intelectului pe care nici acel linţoliu alb al iernii viforoase din 1953 nu a împietrit-o sub florile sale de gheaţă. Altfel nu ar mai dăinui amintirea lui Dănuţ.

Modernitatea elegiei

În poezia românească actuală, profilul lui Eugen Jebeleanu este definit prin trăsăturile comune volumelor anterioare : un lirism ale cărui clamori sînt ordonate lucid, prin suprapuneri și reveniri asupra ideii inițiale, prin sedimentarea unor fapte aparent nude, aflîndu-și însă ponderea simbolică în ansamblul construcției. Este o poezie profund angajată, rezultată din atașamentul său puternic față de ideile și idealurile unui umanism nu numai intelectual afirmat, ci înțeles în intimitatea gestului cotidian care proclamă prietenia, dragostea oamenilor, superioara solidaritate a unei omeniri pacificate. În același timp, poetul își exprimă tot atît de categoric dezoaprobarea, sarcasmul, împotrivirea față de orice ofensă adusă nobilelor aspirații umane.

Delicatețea sentimentelor, ținuta unei intelectualități lipsită de ostentație dar relevabilă prin atitudinea estetismului său transparent, se impuneau încă de la începutul activității literare (debut : 1928 în „Bilete de papagal" a lui Tudor Arghezi ; volume : **Schituri cu soare** – 1929 și **Inimi sub săbii** – 1934). Unii au crezut că află aici tendințe ermetice, însă afirmația nu se susține, în ciuda vizibilului efort al autorului de a înlătura clișeele descriptive.

În fond, Eugen Jebeleanu, ocolind căile umblate, se dovedea, totuși, atras de lumea exterioară și punctele de plecare ale liricii sale, cînd nu derivă dintr-o atitudine intelectuală, se află în fapte desfășurate într-un timp convențional, care pri-

mesc o anume semnificație. Autorul se dovedește, însă, un vizual și descrierile, tot convenționale, nu lipsesc.

Vocația poetică a autorului se dezvoltă după război pe aceleași coordonate, însă acum fără reticențe și cu o înțelegere matură a sensurilor umane ale creației și ale istoriei. Motivele care fac să vibreze corzile lirei sale sînt situate tot în afara eului subiectiv. Aparent, autorul nu comunică trăiri, ci relatează fapte încărcate de sens. Titlurile volumelor stau mărturie : *Lidice* (1950), cu o poezie direct acuzatoare a atrocităților naziste, *Bălcescu* și *În satul lui Sahia* (1952) *Surîsul Hiroșimei* (1958) – ca să le pomenim pe cele mai cunoscute.

Nu am făcut această înșiruire cu intenția de a oferi cititorului o fișă de creație, ci spre a sublinia identitatea de substanță și de orientare a talentului unui poet care și-a pus uneltele în slujba măreților aspirații ale prezentului.

Dacă proza își are adesea sursele în cotidianul imediat, poezia își țese sensurile mai ales din trăiri și stări subiective. Creația lui Eugen Jebeleanu reprezintă, însă, în peisajul actual, un mod aparte de închegare a mesajului liric. Scriitorul a cultivat poemul epic cu solide ancorări în evenimentele obiective ale prezentului. Drumul transfigurării artistice este atunci altul, mai laborios și gradat. Nu-i vorba, evident, de banala și cenușia literaturizare a faptelor înregistrate din afară. Poetul își creează singur dificultăți pe care nu de puține ori izbutește să le învingă, cu o sagacitate care verifică și împlinește o vocație poetică. El nu înregistrează datele exterioare fără a le trece prin filtrul propriei personalități. De aceea obține efecte superioare mai ales prin insistența și intensitatea cu care se dăruie lucrurilor, identificîndu-se cu ele. Mișcarea sufletească a artistului nu este centrifugă, ca la acei poeți care interpretează lumea în funcție de niște disponibilități interioare ce rămîn, ele, în primul plan. Este o mișcare, inversă, centripetă, făcînd să invadeze datele vieții în forul intim al scriitorului, date ce capătă organizare, sens, forță de sugestie, vigoare lirică, alt'el decît în cazul tradiționalei elegii romantice.

Punctul de plecare al lui Eugen Jebeleanu în volumul *Elegie pentru floarea secerată* este mai apropiat de subiectivitatea artistului decît în cazul poemelor anterioare. El rămîne, nu mai puțin, un fapt exterior care-l afectează profund, dar în afară. Moartea femeii iubite, moartea soției care este, în același timp prieten de idei, tovarăș de luptă, martoră a tuturor trăirilor

intime devine un eveniment dureros și impresionant al propriei biografii sufletești :

„Lacrimile mele curg dintr-un izvor
ascuns în nemișcarea ta.
Ele se rostogolesc, nu se numără
nu se privesc unele pe altele".

(Izvor)

Durerea personală este însă zăgăzuită de o decență explicabilă. Sentimentul tragicului ar fi banalizat de plîngerea domestic-limitată a iubitei dispărute :

„Cît mi-e de rușine că plîng
cît mi-e de rușine,
cît mi-e de rușine de ploaia
ce mă-neacă în mine".

(Sunt cel ce iubește pămîntul)

Nu-i vorba, însă, ca atitudine lirică, nici de ceea ce ne-am obișnuit a numi resemnarea sprijinită de rațiune, ci de o stare încordată de veghe, în așteptarea unei regăsiri care semnifică, în fond, înlăturarea limitelor experienței obișnuite, posibile. Prin aceasta, întregul volum își amplifică sensurile pînă la nivelul unui impresionant poem al dragostei și al morții, cu o curgere de cantată. Prezența celei care a fost saturează orice amintire, orice gest, lucrurile, călătoriile, odihna și creația, devine certitudine, o certitudine care înfrînge evidența și o depășește. Elegia îmbracă numeroase stări și ipostaze, distribuite nuanțat, în poezii care au independență, care se dispun concentric, tensionînd efectul, pînă la paroxismul comunicării definitive și absolute :

„Lipește-ți fruntea și sprîncenele de fruntea mea,
așa precum făceam cînd ne jucam de-a bufnița
și cînd și tu și eu aveam deodată patru ochi.
La fel e și acum. Ți-ai înclinat doar pleoapele,
iar eu am patru ochi și văd și pentru tine.

. . . . . .

Alăturea de tine o să-nfrunzesc
fără de umbră
și dîndu-ne-mpreună peste cap
vom mai trăi atîtea lumi ;".

(Atîtea lumi)

„ . . . Pe toate drumurile vii,
pe cele de pămînt și de văzduh, și de apă.
Ești în mine și-n afară de mine".

(Ușa)

Realitatea morții se conjugă în acest chip cu cea a vieții, într-o alternanță care în același timp e încleștare, e luptă, ceea ce presupune și biruință și înfrîngere, deci condiție prin excelență *umană*. Față de tragismul morții, poetul nu se amăgește, făurindu-și o lume idealizată, nici nu se izolează într-un ținut încremenit, supraterestru, menit a genera atitudinea impasibilă. Mai ales uitarea și scepticismul profan sînt două amenințătoare primejdii împotriva cărora poetul acționează fără încetare. Abia uitarea și scepticismul înseamnă moarte. Conștiința mereu trează, conștiință a vieții, năzuința fierbinte și neabătută, ajunge să copleșească realitatea fizică, identificînd tot existentul cu atributele „flori secerate". Avem aici o atitudine romantică, dar nu acel romantism nostalgic și vag pesimist cu care ne-au obișnuit mai ales epigonii eminescieni, nici unul de sorginte metafizică, ci un romantism de nuanță modernă, al cărui sens stă tocmai în febrilitatea umană a căutării, în împotrivirea disperată față de neant :

„Cîtă rezistență a zădărniciei . . .
Cine mă ține ?
Voința ta, poate,
învăluitoare și tare acum . . .
Cu mult ești mai puternică și astăzi
decît această — zi-i — viață a mea . . .
Cuțitul ce m-a străpuns de sus în jos
mi-i acum șira spinării.
Trebuie — pot alt'el ? — să merg drept".

(Cuțite)

Spuneam că punctul de plecare al amplului poem-elegie se impune autorului din afara sa. În adevăr, nu asistăm la o meditație în genere asupra morții, poetul nu monologhează, glosînd în jurul unui sens filozofic, în jurul unei noțiuni, ci ia contact cu realitatea tragică prin intermediul ființei iubite. Devotamentul și dragostea conduc însă la o contopire a destinelor, la reflecția care îndepărtează orice sentiment egoist, orice etalare prețioasă și pretențioasă a eului propriu. Dimpotrivă, rațiunea unică și ultimă a celui rămas în lume este de a împlini și prezerța celei plecate, de a-i menține nemurirea :

„Să pot surprinde amintirile, dîndu-le carnea mea,
o să încerc să mă tîrăsc spre tine,
prin sîrmele ghimpate ale chinului . . .".

Eugen Jebeleanu a atins cu acest poem o culme a creației sale, tragic plătită, însă, printr-o jertfă ce-o evocă pe aceea a meșterului Manole și care exemplifică modernitatea elegiei, în coordonate umane specifice.

Aurel Rău şi osmoza lirică eu - natură

Caracteristic poeziei lui Aurel Rău este o foarte marcată evoluţie spre interioritate şi decantarea esenţelor în aşa chip încît despre ultimele sale volume s-a putut spune că s-ar afla la antipodul celui dintîi (*Mesteacănul* – 1953).

Drumul acesta ascendent e uşor de urmărit retrospectiv. Acumulările din afară – natură, evenimente, oameni – au fost asimilate treptat datelor interioare, eului liric din ce în ce mai pregnant în manifestări, din ce în ce mai organizat şi mai imperios revărsat spre lucruri, într-o perpetuă mişcare de încorporare şi supunere a lumii obiectelor. Nu se poate vorbi, însă, de o discontinuitate, pentru că, de la început, structura reflexivă a poetului se făcea simţită, cel puţin printr-o anume insistenţă contemplativă care chema gîndul şi permitea simboluri ce depăşeau un program artistic limitat. Impresiile exterioare, grupate potrivit unor principii estetice normative, sînt amplificate în semnificaţii, iar în **Focurile sacre** (1956) se întrevede predilecţia autorului de a fi nu numai oglindă ,ci şi interpret personal al realului.

Procesul acestei decantări a continuat vizibil, de la volum la volum, grăbit, poate, şi de confruntarea intelectivă a rosturilor marii poezii cu realizările cuminţi, descriptive, împodobite festiv, pentru circumstanţă, de unii confraţi setoşi de aplauze imediate. Aurel Rău probează un simţ destul de sever pentru un poet. Poeţii sînt dispuşi prea adesea să cînte şi să se încînte de melodia pe care o emit. Autorul culegerii **Jocul de-a stelele** (1963) îşi cenzura, însă, iniţiala grandilocvenţă, tonul pompos, proza retorică.

Pe înaltele reliefuri, volumul la care mă opresc mai mult – pentru că îl consider cel mai reprezentativ – adînceşte sub toate laturile căutările autorului spre definirea unei viziuni proprii. Este un efort de concepţie, nu unul exclusiv formal, meşteşugăresc. Lumea externă este reconstituită din interior, purtînd sensurile pe care poetul le descopere şi i le atribuie. Relaţia subiect–obiect devine osmotică. Lucrurile se animizează prin atingerea poetului, capătă tainice transfigurări care răspund unor aspiraţii omeneşti inestingvibile. Pe de altă parte, acest *animus*, interioritatea creatorului, este saturat de lume, de realul ce-i amplifică dimensiunile. Tonul devine predominant confesiv, comunicarea capătă gravitate datorită gestului sugerat care reface făcutul, după legi mitice, ca în folclor :

„Sap o fîntînă la răscruce
Un ochi în adînc
Locul l-am ales
unde cerul se-ntîlneşte cu pămîntul
Mîinile cît e ziua
mi-s acolo, iar noaptea de mă-ntorc
şi somnul începe să mă cuprindă,
ele repede se desprind de trup,
fug de mine ca nişte aripi,
îşi continuă restul zilei (. . .)
Mi-am trimis astfel viaţa
în falangele degetelor care sîngeră
scobind şi clădind".

(Fîntînă)

Aceeaşi poezie constituie şi un manifest, o mărturie ce subliniază consecvenţa ideatică a artistului care filtrează totul printr-o optică personală :

. . . „Cînd va-ncepe
ochiu-i să vază în adînc,
nu mă mai ucideţi, ca alte dăţi
cînd luna şi stelele şi copacii (. . .)
vor începe să-mi semene" . . .

Multe alte poeme cuprinse în volum întăresc acelaşi crez estetic. Concretul trăit cu intensitate generează senzaţia pre-

lungirii în obiecte neînsufleţite, ceea ce duce la febricitare, la situarea insului subiectiv în afara spaţiului şi a timpului ; se pare atunci că numai „umana, îndreptăţita aventură / a-nchipuirii / aevea trăieşte" *(Febre)*. Această „aventură a-nchipuirii" – poezia – nu-i, însă, un simplu joc, ci o vocaţie care se împlineşte, cum s-a văzut şi în celelalte exemple, cu efort, cu jertfiri, avînd caracter de necesitate :

„Trebuie să rostesc cu voce tare
cuvintele mele româneşti –
Tot ceea ce am cu mine.
Ca să nu-mi fie frică de vre-un duh
ce-l sperii cu paşii ; (. . .)
să nu mă prindă somnul, mai ştii
si să cad".

(Drum de noapte)

Toate rostirile de acest gen sînt, în fond, meditaţii care jalonează întreaga construcţie poetică. Ele conturează un univers liric diferit de el înaintaşilor (Blaga, Voiculescu, Pillat, poate Adrian Maniu) al căror cînt l-a aşezat in armătură la cheia ce prefigurează tonalitatea în care, numai el singur celebrează. Nota meditativă (nu filozofardă !) o preia, probabil, de la Blaga cu întreaga voluptate a plutirii în timpul convenţional care nu-i totdeauna sinonim cu ancestralitatea. Dar Blaga e un stăpînit, un apolinic înfiorat doar de bucuria descoperirii unor legături tainice între oameni, între generaţii sau în succesiunea gradată a regnurilor. Aurel Rău este mai frenetic, este un romantic de atitudine, fără a se complace în tarele curentului, adică fără recuzită romantică, cu un patetism aici deplin interiorizat, rezultînd din imprecizia liniilor, din osmoza subiect–obiect, amintită mai sus. Ea capătă, uneori, ilustrări din cele mai neaşteptate şi generează stări afective diverse, subliniate intelectual printr-o stare de tensiune, de încordare a spiritului. Nu rareori tensiunea aceasta este purtătoarea unor sensuri etice, în înţeles superior. De altfel, în ansamblu, poezia lui Aurel Rău proiectează omul, umanitatea în ipostazele ei nobile, creatoare, văzute fie în act, fie în aspiraţii. Toate ciclurile volumului se subordonează acestei atitudini lirice, de la pastel (cultivat anterior în plinătatea înţelesului său) la poezia de notaţie, sau la cea erotică (parcimonios

reprezentată aici). Descripția, cîtă o aflăm, este fictivă. O dată enunțate primele elemente de peisaj, se trece la simbolizare și atmosfera întreagă se schimbă, prin dezvoltarea implicită a meditației asupra omului, a vieții, a gestului cotidian. Acestui caracter implicit, care adună numeroase sugestii, poezia lui Aurel Rău îi datorește valoarea. Aici aflăm, parțial, și explicația unității volumului discutat și nota de continuitate a creației desfășurată în timp de același autor. Considerate în amănunt, piesă cu piesă, pe lîngă poeme ce merită a figura într-o antologie a poeziei române (**Fîntîna, Brîu negru țintat cu aur, Rugă de rîu, Oră, Drum de noapte, Poveste de noiembrie** etc., etc.) se află și unele care nu depășesc prea mult enunțul sau care — în virtutea unei firești subiectivități în receptare — rămîn pe un plan secund. Dar nu selecția după asemenea criterii ar putea fi importantă în discuția asupra unui volum care constituie, în ansamblu, o biruință artistică. Un exercițiu critic util și în cazul de față este acela de „a prinde tonul" și a afla acel timbru personal, prin care poetul ne invită „În aspru ținut, printre cremeni, ușor / (unde) se prăpădește cel nedeprins".

Poetul se dedublează, este un reflexiv care trăiește adînc dar fără emfază propria-i aventură a spiritului. Aceasta exprimă, în termeni pe care i-am dori cît mai puțin pretențioși, o osmoză inedită eu—natură. Eul subiectiv se prelungește în lucruri animizîndu-le, făcîndu-le părtașe în definirea unei interiorități răscolite cu o gravitate intimă ca într-un ceremonial mitic.

Formule de roman

Dintre discuțiile literare frecvente, acelea consacrate romanului ocupă totdeauna un loc central. Faptul se explică, mai întîi, prin accesibilitatea largă și popularitatea de care s-a bucurat și se bucură încă această modalitate epică. În același timp, o altă cauză a deselor reveniri asupra problematicii românești este înglobarea, în țesătura intimă a speciei, în mare măsură și în anecdotică, a unei arii întinse de aspecte și preocupări legate solidar de *viața trăită*. Evoluția din ce în ce mai rapidă a formelor și structurilor sociale, cu implicațiile corespunzătoare în planul concepțiilor și a mentalității, cu acumulările și tendințele manifestate în conștiințe, își are reflexul profund și nuanțat în lectură. Nu-i vorba de acel determinism rigid, abstract, conducînd la construcții deductive de regulă idilice, care, la un moment dat, se prevalau de eticheta pompoasă a romanului. *Viața trăită* își manifestă în forme diverse ecourile, stratificările, de multe ori contradictorii, alimentează focare și curenți de adîncime, nu totdeauna limpezi, exprimînd realități ce se manifestă la fel de puternic, uneori imperios ca și evenimentele exterioare.

De aici varietatea tipurilor de roman. Aproape cu fiecare nouă apariție, remarcabilă ca răsunet, este pusă în cauză specia însăși. Se vorbește astfel, nu fără îndreptățire, de apusul romanului-frescă, a romanului fluviu și, în general de caracterul inoperant, în realitatea contemporană, a construcției de tip clasic, care face să graviteze materialul de observație și analiză

în jurul personajelor, înțelese la nivelul tipologiilor psihologice consacrate de o experiență ce i-a conferit prestigiu și autoritate.

Ceea ce se realizează și la noi, în ultimii ani, (să ne referim de pildă la romanele lui Nicolae Breban, Al. Ivasiuc, Laurențiu Fulga), reprezintă o depășire a punctelor de vedere tradițional stabilite, fiind vorba de expresia unor trăiri mai adînci, implicate de orizontul contemporan al cunoașterii și definirii omului.

Fără îndoială, însă, romanul-eseu ca și romanul-parabolă, cu personaje și acțiuni semnificative sub raport filozofic sau diferitele orientări integrate „noului roman" nu exprimă soluții unice. Exclusivismul și unilateralitatea în aprecierea critică a literaturii explică, în fond, recrudescențe dogmatice. Există încă, și vor exista, cred, numeroase aspecte ale realului care îndreptățesc și construcțiile epice bizuite pe relatarea fidelă a faptelor, în măsura în care acestea trimit și dincolo de ele. Că așa stau lucrurile, ne-o dovedește de pildă romanul lui Fănuș Neagu : **Îngerul a strigat,** care deși e modern ca structură și semnificație, păstrează și însemnele continuității.

Virtuțile acestei proze ce evocă, prin titlu, biblicul simbol al răscumpărării, al chemării la o existență spirituală purificată de patimă și suferință, nu stă nici în invenția epică nici în pitoresc. Fără a-și nega sau a-și tempera atribute anterior afirmate, fără a părăsi, adică, relatarea densă, pasta groasă a descripției morale, incluzînd uneori grotescul dar și fabulosul și gingășia, Fănuș Neagu săvîrșește gestul hotărîtor al unui Pygmalion și, reținînd ceea ce, într-o străfulgerare de-o clipă, se imprimă pe retină, a reușit să structureze întregul în lumina unor sensuri superioare. Căci ce reprezintă cele „trei strigări" succesive care încheie principalele episoade ale narației, ce este, mai ales, a treia strigare „vestind nașterea" ? Raportîndu-ne la destinul oamenilor, raportîndu-ne la tot ce ne umple viața, în bine și în rău, dar mai ales în rău, gîndul ne poartă mereu spre **ce** va fi și spre **cum** va fi, spre deslușirea înțelesurilor necurmatei zbateri pentru atingerea acelui echilibru al vieții al sufletului, nici odată stabil. Nu-i cazul să se insiste în încercarea de a tălmăci un simbol a cărui valoare constă tocmai în plurivalența ce o poate îmbrăca. Și, de altfel, nu-i vorba de un roman încifrat, nu-i vorba de sensuri criptice, iar prilejurile de adîncire a meditației asupra existenței umane nu se reduc la cele trei „strigări" marcate de autor. Acestea condensează numai, rezumă, potențează o stare incertă,

de răscolire cețoasă a resorturilor intime ale vieții indvizilor, consideraţi izolat sau în grup. Dar răscolirea e permanentă, sugerînd mereu, aproape moment cu moment, impulsuri neştiute, obscure, situate mult înapoia motivației imediate, curente, a faptelor, credințelor, speranțelor, rătăcirilor, iluziilor şi făptuirilor omeneşti.

S-a insistat relativ mult asupra cărții lui Fănuş Neagu, din unghiuri de vedere diferite. Adevărul este că se poate demonstra în egală măsură, şi fără a cocheta cu vreun paradox, şi apropierea şi distanțarea autorului, de pildă de romanele lui Panait Istrati, după cum se pot face unele alăturări dar, mi se pare, şi mai multe disocieri de proza sadoveniană. Se poate vorbi şi de spiritul balcanic, în accepția călinesciană a cuvîntului (după Matei Caragiale şi Ion Barbu) deşi romancierul stăpîneşte şi o gravitate care-l situează în alt spațiu, un soi de tenacitate ingenuă, de factură mai degrabă nordică, o perseverare nu totdeauna fericită, dacă ar fi s-o judecăm după rezultate. Sub acest aspect, nota picarescă identificată de unii critici rămîne mai la suprafață, rezultînd din impulsuri nestînjenite şi nu dintr-un spirit maliţios şi malefic. Toate aceste aspecte, cu îndreptățire relevate, indiferent de dozaj, rămîn însă aspecte parțiale. Dincolo de firescă (deşi oamenii şi în deosebi aşezările bălților sînt „zugrăvite" cu o vigoare memorabilă) şi dincolo de psihologie, acest roman frust, puțin baroc prin policromia senzorialului, trăieşte prin vizualitate, prin forța imaginilor, prin vitalitatea gestului. Autorul ne descopere, prin toate acestea, o mişcătoare sete de viață, o permanentă aspirație de **a fi**. Voit sau nu, – în orice caz cititorul nu e deranjat de idei ostentativ afirmate – tocmai această aspirație, ridicată la un nivel de generalitate, vizînd existența omului, structurează romanul lui Fănuş Neagu. Şi cu cît aspirația e mai mare, cu cît voința de a se realiza este mai puternică, eşecurile sînt mai violent simțite. Există un impuls al vieții, de dincolo de ancestralitate, care-l mînă şi pe Ion Mohreanu, eroul care se confesează, în bună parte, în acest roman – restul e povestirea autorului – şi pe Che Andrei şi pe Vetina, femeia energică, mînată de un erotism mistuitor la întîlniri tainice, printre hoți de codru, jandarmi şi cheflii, pecetluind fără să vrea soarta lui Neculai Mohreanu. Fiecare, de la personajele episodice pînă la cele de prim plan, îşi are o „stea" a sa, un țel spre care se-ndreaptă, conştient sau nu. Toți şi toate se-nvălmăşesc, în paginile acestui roman dens (fără a fi, în acelaşi timp

prea extins, dilatat), spre un ideal care nu o dată se arată nimicitor, fiind doar expresie parțială și provizorie a unui destin neînduplecat. E vorba, așadar, de predestinare ? Pledează romancierul pentru o asemenea interpretare a existenței umane ? Nu se poate susține o astfel de idee, pentru că, indiferent de victime și sacrificii incontestabile, tragice chiar, viața își cere drepturile oricînd, nici un eșec nu demolează instinctul vital, nici un ucigaș nu poate înlătura principiul vieții. Fănuș Neagu este un senzorial, cum am spus, și stilistic și ca viziune și, sub colcăiala mizeriei, a neputinței, a insalubrului și a patimilor sufletești, distinge mereu germenele perpetuității menit să asigure înnoirea, renașterea, purificarea. Că nu se ajunge la nici un fel de soluție roz, la finele cărții, este spre cinstea autorului, pentru că idealul nu numai că nu poate fi perfect suprapus realității, dar aproximarea lui cere luptă, cere efort, cere — pentru ca individul să nu mai fie o jucărie a destinului orb — **conștiință.** Procesul de formare a conștiinței umane, dincolo de mărginitele egoisme ale ființelor încă umbrite de porniri indistincte, este numai sugerat de autorul care detestă, pe drept cuvînt, moralizarea. De altfel, cred că nici nu s-a gîndit prea mult la o asemenea „problemă" de creație. Arta romancierului stă în viziunea sa deseori amețitoare, prin răsturnările în fabulos și mitic, ceea ce-i conferă cărții tensiune și concizie. Punctul de plecare este, evident, realitatea, dar cum arătam la început, într-o fulgerare scurtă, ochiul artistului vede permanențele, vede, am spus, concentrația sării în ocean și ne scutește astfel de relatarea cronologică, minuțioasă, care dizolvă dramatismul. Volumul capătă consistență prin suprapunerea de imagini, printr-o matură artă a decupajului, ceea ce duce la îngroșarea semnificațiilor, la surpinderea datelor de esență.

Punctul de pornire, strămutarea unei părți dintr-un sat al bălților Dunării în Dobrogea, înfățișată de cel interesat ca un veritabil „pămînt al făgăduinței", crează, dintr-o dată, un ghem de implicații de ordin psihologic, sociologic, economic, familial etc. Urmînd doar cîteva fire dintr-o urzeală complicată, autorul ne oferă senzația de viață intensă, pe de o parte, iar pe de altă parte îndreaptă un puternic con de lumină asupra reacțiilor sufletești, a mutațiilor survenite în urma răsfirării grupului, a plecărilor și întoarcerilor, a îndreptării și apropierii lor. Nu este un roman social, deci, pentru că atenția se îndreaptă asupra modu-

lui de a trăi și de a gîndi al oamenilor, în primul rînd. Însă acești oameni nu sînt desprinși de viața reală, nu sînt suspendați în vid. Un fundal social necesar și edificator însoțește mereu avatarurile personajelor, investite, cele mai multe, cu un pitoresc generos. Acest fundal explică, într-o măsură și latura din afară, determinarea exterioară a eșecurilor personale, a nedreptăților care-i macină pe cei mai mulți. Și a existat o anume continuitate a fenomenului negativ pe care Fănuș Neagu o relevă spre final, deplîngînd fără lacrimi moartea în împrejurări atît de dure a lui Ion Mohreanu.

Toate cele arătate pînă aici despre romanul lui Fănuș Neagu nu pot oferi, ne dăm seama, o imagine suficient de fidelă a cărții. Spuneam de la început că autorul reușește să sugereze întregul. În adevăr, față de scrierile anterioare, aflăm aici o construcție rotund încheiată (ceea ce nu înseamnă că e vorba de un roman „închis" ca sensuri). Există aici o conjugare intimă între tot ce înseamnă istoricitate și experiență interioară. Lumea pitorească a bălților dunărene capătă astfel dimensiuni noi, contrastante, ținînd seama de elementaritatea peisajului uman pus sub obiectiv. Cartea are pitoresc, are descripții de natură (toate însă cu o funcționalitate care pune în discuție viziunea unui veritabil poet al fabulosului, potențînd umanitatea) și are și tipologie, adică are tot ce, în înțelegerea tradițională a romanului, ar intra aici ca notă constitutivă. Dar, mai presus de acestea are trecerea lesnicioasă spre zonele din străfunduri, spre acele straturi ale comportării în care instinctul vital se înfruntă cu termenii negativi, exteriori. Perspectiva pe care o deschide romanul nu vizează istoricitatea ci mai ales **umanitatea,** din unghiul unui artist care-și reține totuși evidenta sa dragoste față de viață și față de oameni. Numeroase scene și pagini ar fi elocvente în acest sens. Citatele le poate afla lectorul singur, oriunde în cuprinsul romanului, căci Fănuș Neagu este un creator de pînze memorabile, în care suavitatea se evidențiază pe un fundal tenebros, nu o dată macabru. Diverși comentatori au amintit multe scene elocvente pentru talentul autorului. Pitorescul specific peisajului și preocupărilor pescărești, surse folclorice și mitice, se suprapun, în asemenea ocazii, peste situații reale, tragice sau numai grave, conferindu-le acestora nuanțe etice și psihologice greu traductibile în noțiuni. Autorul este un vizual, un ingenios regizor de momente și situații din cele mai variate. De la scăldătoarea rituală din ziua Bobotezei la pedepsirea lui Che Andrei de către unul

din Căpălăi, de la îmbăierea femeii lui Caramet pînă la căutarea în apă a cadavrelor asupra cărora se pusese un preț atît de mare, de la imaginea localului de joc și desfătare din Brăila la sumbra atmosferă a paginilor din epilog, scriitorul dovedește o inventivitate, o viziune plastică și o îndemînare de a mișca personajele taboluuli, în adevăr remarcabile. Proiecția la scara semnificațiilor umane generalizatoare a unor scene dintr-o epocă trecută, i-a izbutit, cu o bogăție de nuanțe și cu facultatea de a permite un evantai larg al ipotezelor exegetice. Înseamnă, oare, că părăsind pitorescul dunărean și experiența unui trecut caracteristic, Fănuș Neagu ar înregistra un succes similar? Cred că răspunsul ar putea fi afirmativ. Ca probă avem ultima parte a romanului, aceea care se referă la o epocă mai apropiată de noi. Încă de aici, scriitorul dovedește discernămînt, culoare, viziune de sinteză, talent portretistic. Așadar, cititorul este îndreptățit să aștepte cu interes un viitor roman al scriitorului, poate în continuitatea acestuia. Doar **Îngerul a strigat** — vestind nașterea.

*

Alături de această modalitate, în care decupajul scenelor, planurile variate ale narațiunii, adesea abordînd fabulosul trimit la semnificații de parabolă, se dezvoltă în paralel și romanul-tranșă de viață, nu fără a dobîndi noi atribute. O astfel de construcție este romanul lui Teofil Bușecan, **Paranteze.** Autorul tinde să realizeze o trecere mai nuanțată de la proza care acordă importanță amănuntului exterior la aceea care scrutează straturile uneori nelămurite ale conștiinței, impulsurile și motivațiile ce cheamă reflecția asupra condiției **contemporane** a omului. Și chiar dacă titlul nu ne-ar trimite cu gîndul la metoda fenomenologiei lui Husserl, el încă ar fi revelator pentru efortul de a valorifica dinamica unor experiențe încheiate, detașabile astăzi de fermentul viu, perpetuu și nerepetabil al personalității.

Investigația este limitată la momentul decisiv pentru viața și modul de a gîndi al unor tineri : primul an de studenție, îndată după eliberarea țării, care se desfășoară într-o ambianță cu totul deosebită, cînd încă se încrucișează mentalități învechite, înfierbîntate, unele, datorită degringoladei care se răspîndește în mediile sociale incert sau parazitar sedimentate, și germenii noilor așezări.

Teofil Bușecan nu se oprește, însă, cu insistență la fresca de epocă (deși, în mare, aceasta se poate reconstitui), și nici nu prezintă drumul limitat al unor eroi, de la A la Z, de la negru la alb. Interesul romanului derivă mai ales din insistența cu care autorul își îndreaptă reflectorul asupra acelui grup de studenți de extracție, preocupări și formații diferite, pe care îi urmărim parcă înotînd într-o apă nu totdeauna limpede, nu totdeauna liniștită. Mihai și Emi, Culi, Felician, Vera, Iuliu, Grațian, Stelică și atîția alții, cu apariții episodice, conturează o condiție sufletească proprie epocii și oamenilor. Dincolo însă de portretizările izbutite (cu cîteva excepții, dintre care Adrian Barbu, care rămîne o schemă negativă) romancierul știe să arunce în balanță, în locul perspectivelor rozii, nuanțele unei asprimi de viață, ceea ce îl ferește de apoteozări idilizante. Vizibil, prozatorul și-a impus să evite schemele și cu toate că Mihai Goia poate fi considerat de cititor ceea ce s-a numit „erou pozitiv", procesele lui sufletești, situate, de cele mai multe ori, la antipodul unui simplu erou de carton, îi conferă veridicitate. Romanul se și înscrie în planul relatării veridice a unor momente-cheie din viața personajelor.

Autorul reușește astfel să comunice adevărul despre oameni prin narația obiectivă, mai mult în spiritul a ceea ce ne-am obișnuit a numi romanul-frescă. E o frescă socială și psihologică, în parte. Insatisfacțiile de detaliu, cum ar fi și precipitarea faptelor, în final, misterul puțin confecționat din jurul lui Emi (căci, în fond, atitudinile ei sînt cam banale) unele note melodramatice (mai ales în cîteva scene cu Mihăiță) sau schematice (Săvuțiu, Moga) i-au fost semnalate autorului. Acestea însă nu estompează unele laturi mai moderne ale construcției, cum este comprimarea timpului acțiunii, ca și un mod abrupt de intercalare a faptelor cu explicații date ulterior, ceea ce, nu de puține ori, pune în evidență o notă de imprevizibil și chiar de fantastic contribuind la amplificarea semnifciațiilor cărții. Și pentru aceasta romanul lui Teofil Bușecan se distinge în categoria epicului evocator.

*

Cu totul altceva, o apariție neașteptată și chiar insolită în teritoriul romanesc al ultimelor decenii, este **Principele** lui Eugen Barbu. Originalitatea formulei împletește aici coordonatele unei conșiințe contemporane cu date preexistente, parțial

detectabile, de pildă la Dimitrie Cantemir și N. Filimon, la Odobescu, Mateiu Caragiale sau Ion Barbu. Dar nu e un amestec, nu e o **combinație** de alogeni, ci o fericită **sinteză** care exprimă, în fond, permanențele unei anumite constelații spirituale. S-a și spus că **Princepele** ese un roman-sinteză, însă caracteristic ne apare faptul că elementele puse în retortă nu se referă numai la construcția ca atare a cărții, ci îmbracă toate aspectele, atît în ce privește concepția care se degajă, conținutul romanului, structura personajelor, mentalitatea acestora, cît și organizarea epicului în alternanță sau în suprapunere cu liricul, utilizînd documentul și alegoria, realul și fictivul, trecutul și prezentul. Romancierul folosește o informație istorică de extremă minuție și nu numai referitoare la evenimentele politice, ci și la oameni, mentalități, moravuri, științe misterioase și practici magice etc. etc. Din uriașa încărcătură documentară, cu un simplu gest, parcă printr-o suflare demiurgică asupra conglomeratului de fapte, culese cu o răbdare aproape ritualică, autorul dă viață unei ficțiuni plină de sensuri. **A da viață,** în cazul de față nu are înțeles figurat pentrucă laborioasa, savanta arhitectură a lui Eugen Barbu, odată înălțată, se pune în mișcare asemenea unei complicate mașinării inventate de meșteri vechi care șlefuiesc cu migală toate rotițele, arcurile și zimții pînă la perfecta lor îmbinare. E o viață parcă dobîndită de un alchimist, cu o desfășurare lentă, chiar monocordă, egală, însumînd și semnificînd o lume, o stare de spirit, un spațiu moral cu o anume traiectorie și cu perspective surprinzătoare. **Princepele** este, în felul acesta, și frescă și meditație — mai ales o susținută meditație, și istorie și eseu, un fel de hagiografie laică, nelipsindu-i totuși hieratismul, după cum nu-i lipsește nici rezonanța actuală, reflectînd lucida preluare de către autor a întregului adunat între coperțile cărții.

S-a vorbit insistent, în legătură cu **Principele,** de anumite **chei** care ar deschide poarta aluziilor în prezent. Lucrul nu-i imposibil, firește, orice operă remarcabilă înlesnind comparații și asocieri, cu atît mai mult cu cît personajele au mai multă pregnanță. Însă, chiar dacă acest lucru s-ar putea demonstra, el nu explică suficient esența romanului, care nu se reduce la alegorie. Eugen Barbu nu reconstituie trecutul spre a ilustra prezentul, și nici nu realizează, pur și simplu, o evocare a trecutului, a unui anumit trecut cu un climat specific, încadrabil îndeobște noțiunii de **balcanism.** Din tot și din toate se țese un sens, se

conturează momentele unui proces care se confundă, în cele din urmă cu istoria însăși. Acest proces continuu, cu o ritmicitate mereu previzibilă, are infinite fațete și se învăluie în aparențe nu odată înșelătoare, fără a-și întrerupe curgerea, fără a ține seama de accidentul aducător de tragism sau de exultanță. În fine, ipotezele exegetice sînt multe, mai multe chiar decît ipostazele cărții. Iată un roman care absoarbe esența unei documentări enorme, realizează o frescă, folosește din plin pitorescul cu nuanțe cîte o dată exotice (în aparență), este colorat, stufos, are personaje, face deci caracterologie, și totuși nu-i asimilabil nici unuia dintre tipurile consacrate ale speciei. Pe de altă parte, e un roman-meditație, are o deschidere filozofică, existențială, fără a face în mod expres filozofie, sugerează o stăpînire a patimilor și pasiunilor, concentrînd întreaga construcție spre un focar ce poate susține un întreg sistem de semnificații, în mișcare perpetuă, ca astrele în jurul nucleului care le atrage și le asigură rotirea. Este vorba, cel puțin prin această deschidere de sensuri, prin această multiplicare a opticii pe care o permite, de un roman modern, obiectiv fără a fi naturalist (căci observația e dozată în funcție de întrezărirea schemei ideale a unei construcții posibile în baza materialului ales), eseistic și totuși cu o susținere documentară greu de egalat, generalizant prin nucleul ideatic și totuși specific, expresie a unui suflet comun și a unei spiritualități naționale. Și nu știu dacă, pe undeva, în **Groapa,** în trepidația acelei lumi pestrițe, căreia Eugen Barbu i-a urmărit destinul ,nu se pot identifica în haină degradată, desigur, ca urmare a involuției formelor, datele aceluiași bizantinism (fără nuanță peiorativă) care, în **Princepele** apare încă în faldurii solemni ai unei riguroase, canonice mantii ceremoniale. Dar, încă odată, nu decorul e totul, aici. Romanul lui Eugen Barbu se pretează încă la discuții și interpretări din unghiuri variabile, fiind asemenea unei sculpturi orientale care figurează puterea și înțelepciunea personajelor mitice, prin multiplicarea brațelor ori a ochilor, în una și aceeași reprezentare.

*

Am adus în discuție trei romane, diferite ca organizare, stil, orizont al semnificațiilor, realizare. Cu intenție, am ocolit volumele ușor încadrabile unei formule mai precis conturate,

fie că-i vorba, de pildă, de **Șatra** lui Zaharia Stancu sau de **Animale bolnave** de N. Breban, fie că romanul se numește **Prins** de Petru Popescu, **Interval** de Al. Ivasiuc, sau **Zeii obosiți** de Corneliu Ștefanache. Chiar și în aceste cazuri, consecvența față de o singură formulă de roman în una și aceeași carte e un fapt mai greu de dovedit, cu toate că autorii menționați (cu excepția lui Zaharia Stancu) manifestă și unele preferințe comune, în baza unor lecturi curente din literaturile străine. De altfel, influențele nu pot fi negate, nici combătute în sine, și după cum altădată s-a vorbit despre influența lui Gide sau a lui Proust, fără ca acest fapt să mineze originalitatea unor romancieri de întîia mărime din epoca interbelică (de exemplu Hortensia Papadat-Bengescu), astăzi sînt sesizabile ecouri din Kafka, Joyce și chiar din Robbe-Grillet. Însă chiar influențele comune nu conduc neapărat la formule asemănătoare de roman, decît în cazurile de epigonism care nu constituie obiectul atenției noastre. Concluzia a cărei demonstrație am urmărit-o se referă la estomparea tot mai evidentă a granițelor între diversele formule de roman. Dacă altă dată se vorbea, pur și simplu, de roman psihologic, roman social sau istoric, înțelegîndu-se prin fiecare din aceste categorii un nucleu ușor reperabil, ca modalitate expresivă, în opere scrise de autori diferiți, astăzi etichetările devin dificile, dacă nu imposibile.

Deja cînd a apărut **Ion Sîntu,** lucrare a lui Ion Marin Sadoveanu (ca să marcăm un moment mai recent și mai pregnant din procesul ștergerii granițelor între așa numitele subspecii ale romanului), critica a ezitat între eticheta de roman psihologic, roman al formației unui individ etc. Procesul evolutiv al societății era atît de solidar legat de revelarea extrem de nuanțată a unei dinamici interioare încît cartea, dacă nu i-a pus în încurcătură, i-a obligat pe foiletoniștii literari să părăsească un anumit conformism și o anumită rutină în prezentarea volumelor de proză.

De atunci, asistăm la un proces tot mai conturat de individualizare a formelor de roman, în sensul că aproape fiecare apariție aduce un alt dozaj al modalităților deja verificate, alături de altele noi, acestea fiind datorate privirii dintr-un punct superior, mereu altul, al spiralei gîndirii și experienței umane. Compartimentările — nu numai cele tradiționale, ci și cele actuale (roman-eseu filosofic, roman-investigație, roman polemic sau cele deduse din ipostazele antiromanului) — devin inapli-

cabile în exclusivitate. Tipologia romanului contemporan suferе, așa dar, o asemenea alunecare, o diversificare a confluențelor și pozițiilor-limită vizînd situarea individului față de sine și față de lume, încît, – practic – adică în exercițiul criticii literare, ea (tipologia) devine inoperantă. Un proces similar, amplificat la scară corespunzătoare, se face simțit și în perimetrul celorlalte genuri literare, ele însele aflate într-o continuă alterare a purității lor relative (pentru că o puritate absolută a genurilor nu poate fi demonstrată nici chiar în perioada clasicismului antic). Această problemă pretinde, însă, o abordare deosebită, angajînd, în considerabilă măsură, cercetările contemporane de teorie a literaturii.

Revenind la roman, să ne amintim că Eugen Barbu își recomandă singur **Princepele** său ca roman-sinteză : „un basm și o operă lirică în același timp. . .". Această specie epică devine cumva hipertrofică – folosesc termenul bineînțeles în sens etimologic și nu în accepția sa din patologie – pentru că absoarbe resurse vii ale tuturor genurilor, instalîndu-se tot mai insistent ca un fel de **supragen** ce-și privește parcă abia de aici înainte viitoarea evoluție, cu un optimism justificabil. Și dacă o oarecare sterilitate a unora dintre formulele secolului nostru (unii continuatori sau imitatori ai lui Kafka sau Joyce dezamăgesc prin negarea deliberată a preocupării de a **semnifica)** par, considerîndu-le izolat, un semn de involuție, practica artistică a unor creatori celebri, de la Proust la Camus de la Th. Mann la Faulkner – inspiră, prin remarcabile opere, încrederea în virtuțile și viitorul romanului.

S-ar mai putea face, în plus, observația că diversificarea formulelor, acreditînd din ce în ce mai mult și ideea (sau consecința) romanului **deschis** (deci a plurivalenței interpretărilor) se asociază cu tendința esențializării artistice a unei meditații gnoseologice privind ultimele resorturi, teme, înțelepciuni, ultimele, cele mai generale coordonate ale marii, imensei și infinitei realități umane. Așadar, la un pol, diversificare de formule expresive, la celălalt – sondaj în profunzime spre descelarea acelei „ultima ratio" a existenței, misterul – metaforic spus – care învăluie existența omului.

Departe de a suferi o reducție spre schema abstractă, această căutare pasionantă a fețelor mereu schimbătoare ale aceluiași nucleu al existenței, are nevoie de o cît mai amplă

și mai concretă observație a vieții reale, a pasionantului peisaj al istoriei trecute și prezente, a concretului sedimentat în straturi dense, în multiplicitatea de fațete care se oferă cunoașterii. Romanul contemporan tinde să parcurgă și să reveleze întreagă această traiectorie a cunoașterii artistice, de la concretețea caleidoscopică a realului dat experienței noastre imediate, la esențe, la semnificațiile ei cele mai adînci. Formulele pot coexista, fiecare nouă creație exprimă un moment în care căutăm a întrezări totalitatea. Romane tradiționale sau romane moderne, în măsura în care surprind ceva din patetismul acestei căutări, nu numai că nu se exclud, ci verifică deopotrivă nobilul sens al artei.

Teatrul este literatură

(Dramaturgia lui Paul Everac)

Între lectura unui text dramatic și reprezentarea lui pe scenă, între satisfacția **literară** și cea pe care o oferă spectacolul există deosebiri specifice, referitoare la genul implicat, dar există, de asemenea, și distanțări în funcție de optica realizatorilor. Sînt lucrări destinate scenei care nu rezistă la lectură, constituindu-se însă, într-un moment și în condiții determinate, în spectacole agreabile, educative sau deconectante. La fel de valabilă rămîne și cealaltă alternativă : piese apreciate cînd le citești, nu reușesc să se susțină în spectacol, datorită unor carențe de construcție, fie ale textului, fie ale reprezentației, ca atare.

Constatările acestea, care nu sînt noi dar nici neglijabile, justifică practica, pe nedrept contestată de unii, a publicării asidui și mai sistematice a lucrărilor dramatice în volume. În fond, dramaturgia aparține, în primul rînd literaturii, și numai în măsura treptatei și intermitentei reprezentări – teatrului. În fine, controversele asupra apropierilor și a distanțării celor două genuri comportă dezvoltări teoretice care nu e cazul a fi abordate aici. Reținem însă **ideea** unei asemenea discuții, pentru că ea este sugerată de Paul Everac și în cuprinsul unui volum în care dramaturgul a operat o primă selecție din lucrările sale, avînd ca titlu **5 piese de teatru**. Cele cinci lucrări dramatice sînt însoțite de o prefață și – lucru nou – de scurte note referitoare la realizarea lor scenică și la ecoul respectivelor spectacole în critica de specialitate. Raportul text-spectacol este implicat astfel în opțiunile autorului care, confruntat cu unele tendințe actuale, consideră judicios : „n-am făcut o literatură pentru

eternitate, dar nici ca să se decoloreze în cinci ani, pentru a trebui dresată cu dichisuri mai moderne". Un oarecare scepticism răzbate, însă, printre rînduri şi Paul Everac, care a scris cu profunzime şi consecvenţă despre diversele evenimente şi aspecte esenţiale ale actualităţii, socoteşte necesar să sublinieze, şi are dreptate, că respectivele acţiuni (cooperativizarea agriculturii, construcţia unei hidrocentrale, industrializarea etc.), constituie numai un fundal pentru întreţeserea unor destine omeneşti care, ele în primul rînd, interesează literatura". Sub acest unghi înţelese, piesele scriitorului **„îşi cer dreptul de a aparţine literaturii"**.

Cîndva, într-un articol de la a cărui apariţie au trecut mai mult de şapte decenii, I.L. Caragiale se întreba : **Oare teatrul este literatură ? (Opere,** III, 1932, p. 295). Unii au dedus, din argumentarea dramaturgului, ideea unui efectiv divorţ între creaţia autorilor dramatici şi procesul larg şi complex al elaborării operelor beletristice. Autorul „Scrisorii pierdute", pleda însă, într-o perioadă cînd arta spectacolului teatral nu era încă destul de independent văzută prin raportarea ei la literatură, pentru specificul artistic al piesei de teatru, şi se ocupa de arhitectura ei aparte, implicată de destinaţia desfăşurării în spaţiu, pe scenă. Spiritul polemic al marelui clasic a lăsat, desigur, o amprentă categorică asupra unora din afirmaţiile sale. Cine ar putea însă azi să conceapă că **O noapte furtunoasă, O scrisoare pierdută, D-ale Carnavalului, Năpasta** sau **Momentele** nu fac parte din patrimoniul literaturii române, ele rămînînd doar opere de primă mărime ale teatrului nostru ? Separarea teatrului de literatură nu poate duce decît la o artificială izolare a creaţiei artistice destinate scenei de progresele şi de evoluţia beletristicii. Fără îndoială că teatrul îşi păstrează specificul său, dar judecăţile de valoare nu se pot formula aici independent de contextul în care este apreciată literatura.

Paul Everac, spre deosebire de alţi dramaturgi, nu s-a oprit la consemnarea de suprafaţă, nu a efectuat simple şi, în anumite situaţii, poate utile dramatizări ale istoriei recente, ci a sondat mai adînc, relevînd mutaţii de ordin afectiv care însoţesc şi determină în continuare însemnate progrese ale conştiinţei contemporanilor. Scriitorul urmăreşte cu tenacitate, cu o pasiune lucidă, un acelaşi proces de lărgire treptată a înţelegerii şi a responsabilităţii individului faţă de sine însuşi şi

față de colectivitate. Gheorghe Bucur,, țăranul abia întros de la armată **(Poarta),** confruntat cu egoismul exacerbat și cu avariția acaparatoare a lui Stancu Vărătecu ajunge să **acționeze** în spiritul unei considerații înnoite, biruind pasivitatea și molcomeala tradițională, echivalentă cu o conștiință rudimentară. Medicul Valeriu Cristea din **Explozie întîrziată,** situat în altă ambianță, depășește condiția limitată a unei existențe fără orizont. La fel, eroii din **Ochiul albastru,** din **Ștafeta nevăzută** și din **Simple coincidențe,** celelalte piese incluse în volum. Evident, între personajele ce ilustrează același proces sufletesc există deosebiri care nu se opresc la culoarea specifică a mediilor profesionale. Sînt nuanțe și trepte, sînt interferențe ale destinelor și mentalităților, sînt suprapuneri și **coincidențe** (și nu numai în piesa cu titlu asemănător) care se întregesc, toate, într-un tablou panoramic descoperind sensuri pozitive vieții, acțiunii. De aceea, dramaturgia lui Everac, evitînd pitorescul și caracterologia în accepția clasică, nu este lipsită de o anumită culoare și nici de suflul veridicității. De aceea, piesele tipărite în volum deschid cîmp meditației, ideilor. Autorul este un **moralist,** în sensul propriu al termenului, care **argumentează** convingător, dincolo de banalitate și de faptul divers, realizînd suprapuneri de multe ori izbutite între viață și gînd, între imaginea concretă și idee. Personajele și acțiunile devin ipoteze, deznodămîntul tinde spre soluționări etice. Piesele lui Everac nu respectă rigorile stricte ale genului, însă ele nu sînt mai puțin **construite** potrivit unei finalități deduse din contemplarea activă a peisajului uman. Dar autorul reușește să sugereze soluțiile prin gesturi coracteristice, cu funcție simbolică. De altfel, autorul nostru folosește simbolul cu precădere, subliniind atitudini care permit angajarea cititorului în cîmpul disputei etice. De la titlurile alese și pînă la scena finală, metafora și simbolul domină curgerea acțiunii : poarta, din piesa cu același titlu nu închide numai perimetrul curții lui Stancu Vărătecu, ci și mentalitatea îngustă a cărei spulberare definitivă este anticipată prin felul cum se încheie conflictul (remarcăm că dramaturgul a renunțat, în textul tipărit, la soluția „incendiară **nemoderată**" prezentă în spectacolele date cu această piesă, și bine a făcut). **Explozia întîrziată** din lucrarea avînd acest titlu, nu se referă numai la un anume episod petrecut în cîmp, în timpul acțiunilor ilegale ale comuniștilor, ci și la salturile

de conștiință ale personajelor. **Ștafeta nevăzută** se referă la continuitatea acelor eforturi neștiute prin care se clădește viitorul, eforturi și elanuri anonime, adesea neînțelese, disprețuite, dar niciodată ineficiente, cînd pornesc dintr-o sinceritate și dintr-o competență care nu se cuvin a fi dogmatic etalate. **Coincidențele** puse sub obiectiv în ultima piesă din volum nu speculează senzaționalul unor întîmplări neprevăzute, ci subliniază ideea unei participări comune și a unei responsabilități comune în alegerea și împlinirea unui anumit drum în viață.

Dincolo de aceste metaforizări care suscită meditația în perspectiva realizării omului ca om, conflictele propriu zise se înscriu în aria veridicului. Deci, sub aspectul acesta, al înlănțuirii particularului investit cu semnificații generale, examenul critic poate îmbrățișa desigur și modalitatea reflectării realului. Or, aici, sînt de semnalat și unele inadvertențe, cînd autorul, urmărind cu mai multă fidelitate ideea de ansamblu, se lasă purtat de argumentare, intervenind prea evident în dezvoltarea peripețiilor ca atare. Sînt, însă, elemente justificabile, dată fiind distanțarea programatică de cotidian și, în genere, de sedimentele banalității. Lucrurile sale dobîndesc, e drept, o ținută intelectuală care le distinge, dar sînt impregnate și de consimțite nuanțe didactice. Chiar dacă Paul Everac nu se dezice de ele, cititorul și — mai mult — spectatorul e dispus să le accepte mai puțin, în măsura în care demonstrația etică devine, unde devine, prea gravă, acuzînd o luciditate, un apel la judecata prea austeră și, cîte odată, uscată. Personalitatea scriitorului este, în orice caz, pregnantă și chiar dialogurile sale, urmărind meandrele unor atitudini omenești, îmbracă mai mult disponibilitățile rafinate și sagacitatea proprie dramaturgului, trecînd peste datele de temperament, educație, cultură ale personajelor surprinse totuși în **dinamica** lor. Este o trăsătură care arată că autorul e interesat mai mult de jocul ideilor decît de verosimilitatea situațiilor și a tipurilor — aspect nu în totul neglijat, însă privit cu o anumită detașare, din perspectiva și în contextul comentariului etic asupra imperativelor vieții. Artisticește, lucrul e realizat cînd observația e densă și cînd demonstrația e preluată, absorbită de personaje ce dovedesc pasiune incandescentă față de ideile pe care le impun și le apără. Există, aproape în fiecare piesă din cele cuprinse în volum, asemenea personaje și asemenea momente, chiar și cînd dramaturgul pare că ar schimba ordinea deducției silogistice, por-

nind de la concluzie spre premize. Însă ceea ce atrage și putem aprecia, în adevăr, sînt nu atît soluțiile către care tinde autorul și care astăzi pot să apară minore sau depășite (ca în cazul discutării rolului cabinetelor medicale, din **Explozie întîrziată,** sau chiar acea „supratemă" din **Ochiul albastru,** piesă la care autorul se referă nostalgic și care, în pofida unui spectacol „căzut" în chip... spectaculos, pe fragmente, nu-i lipsită de substanță umană autentică) ci dezvoltarea proceselor sufletești. Înțelegem, și e firesc în aceste condiții, ca autorul să se declare mai atașat de expresia literară a textelor sale decît de transpunerea lor în spectacole.

Zona explorată de dramaturg, aceea a mutațiilor sufletești caracteristice în perioade de adînci transformări, oferă un material bogat, valorificat prin finețea observației și a analizei. De multe ori, imagini și impresii nuanțat reliefate în piesele lui Paul Everac se impun în sfera reacțiilor și a problemelor umane majore, dincolo de stratul mai puțin consistent al unei afectivități ocazionale. Din această perspectivă se pare că autorul a și operat selecția lucrărilor din volum unde nu a inclus și alte piese mai contestabile ca valoare (de ex. : **Costache și viața interioară)** dar a pus totuși și **Poarta și Ochiul albastru.** Prima interesează încă sub aspectul limbii, al personajelor și al mînuirii simbolului ; cea de a doua, mai ales prin construcția în cele trei planuri diferențiate, însă interferente. Chiar dacă reprezentarea lor, astăzi e mai puțin probabilă, lectura e plăcută și necesară, pentru stabilirea profilului unui dramaturg totdeauna interesant. Confruntarea între text și spectacol, fie în cazul acestor două piese, fie în cazul celorlalte, care ar putea fi oricînd reluate pe scenă îl ajută pe spectator să se situeze la un alt nivel al receptării artei scenice, deci constituie și un act de cultură teatrală. Publicarea de piese aduce, astfel, servicii și literaturii, — prin fixarea unor valori în stare să reziste anilor, — și spectacologiei prin activizarea factorului spectator.

Dramaturgia lui Paul Everac demonstrează, prin tinuta dezbaterilor, prin tensiunea argumentării, prin optică și gust, că teatrul este, totuși, literatură.

Piesa contemporană

Orice delimitări, în planul artei, nu pot fi decît aproximative. Ca și definițiile care încearcă să fixeze ceva din specificitatea și esența creației. Cu toate acestea, omenește vorbind, nu ne putem lipsi de metodele logice de investigare, nu reușim să ne sustragem cotegoriilor cunoașterii obiective, și cu atît mai puțin jocului subiectiv al impresiilor. Toate celelalte căi (devenind **metode** doar prin teoretizare sau fetișizare), de la contemplația platoniciană a ideilor eterne la intuiția lui Bergson, de la acel „Einfühlung" al lui Th. Lipps la fenomenologia lui Husserl și la onirismul de nuanță psihanalitică surprind aspecte disparate, reflexe ale realității în mișcare, o realitate privită din unghiuri mereu schimbate, și în care încercările uneori dramatice, disperate, de a separa ceea ce pare esențial și definitiv de ceea ce nu este decît contingent și trecător rămîn, pînă la urmă, iluzorii.

A vorbi despre arta contemporană, în asemenea condiții, dincolo de orice agnosticism susținut teoretic, înseamnă a pătrude într-un domeniu ale cărui granițe nu pot fi precizate, și nu numai granițele, perimetrul, ci și — implicit — nici centrul geometric sau, în alți termeni, nucleul, esența. Ceea ce nu înseamnă că impulsul de a cunoaște, de a aprecia și a întrezări perspectiva bate în retragere. Dimpotrivă, dificultățile au avut totdeauna darul de a hrăni ambițiile și a ascuți discernămîntul, făcînd din indivizii concreți **persoane** și **personalități** care relevă traiectoriile istoriei.

Firește că arbitrariul riscă a spori în măsura în care din întreaga realitate a artei contemporane ne delimităm o parcelă, referindu-ne la un popor și la un moment anume, deci la arta românească actuală, și nu la întregul cîmp al artei, ci numai la dramaturgie, la **piesa contemporană.** Corectivul îl aflăm totuși în însăși conștiința acestor delimitări. Nu putem studia un fenomen fără a-l privi de-aproape, fără a-l izola, analizîndu-i caracteristicile. Operația e perfect justificată, necesară, însă ea își va pierde sensul dacă nu ținem seama de context, adică de ceea ce ne-am obișnuit a denumi perspectivă sincronică și diacronică.

Căutînd să precizăm noțiunea de piesă contemporană, vom evita, prin urmare, orice rigiditate a delimitărilor și orice afirmație cu ton de sentință, convenind că discuția în jurul unui adevăr, chiar dacă nu ne duce la enunțuri absolute, ne apropie de acest adevăr. Din aproape în aproape, prin succesiunea și suprapunerea de aproximări, ajungem către zonele mai profunde și mai intime ale fenomenului care ne preocupă. Aceste aprecieri succesive pot fi asemănate cu acumulările cantitative care înlesnesc, în spiritul dialecticii marxiste, saltul calitativ.

Ce este, așa dar, piesa contemporană ? În mare, toată lumea va fi de acord că este piesa de teatru în care se vorbește sau, cel puțin, se face aluzie la evenimente, moravuri, preocupări contemporane, în care **problemele** — cum se spune ca un termen abuziv folosit — contemporanilor noștri capătă nu numai o ilustrare adecvată, ci și ipotetice soluții. De aici înainte pot începe nelămuririle. Iată, unii autori scriu astăzi piese în care ni se vorbește de vechii noștri domnitori, de viața pierdută în negura secolelor de demult. Situația e aceeași ca și în roman. De altfel, în general, nu putem evita istoria. Odată ce ne-am născut într-un moment și într-un loc anume, preluăm, la început indirect, prin limbaj, instrucție în familie etc., apoi direct, prin asimilarea conștientă a culturii, întreaga istorie a speței umane, din care istoria propriu-zisă constituie numai capitolele de la urmă, firește, cele mai recente : doar cîteva milenii. Prin urmare, sîntem ființe **istorice,** în sensul încărcăturii pe care istoria culturii umane o presupune, indiferent de capacitatea și de pregătirea individuală. Înțelepciunea colectivă, folclorul reprezintă, la fel, căi prin care devenim contemporani cu istoria.

Întreagă această moștenire a trecutului, revărsată și plămădită în noi, vine, însă, mereu către prezent. Prezentul reprezintă constelația în virtutea căruia și prin care istoria dobîndește funcționalitate și sens, tot așa cum istoria îi creează acestuia — prezentului — fundalul necesar evaluării originalității, semnificațiilor și perspectivelor lui. De aceea, cele mai multe piese istorice scrise astăzi sînt **parabole.** Prin ele, ni se vorbește de fapt despre noi cei de azi, atunci cînd nu se tinde a se vorbi despre omul în genere, despre condiția umană, în afara oricăror determinări concrete. În același sens parabolic sînt (sau devin, uneori, forțînd lucrurile) contemporani ai noștri autorii din trecut, începînd cu tragicii greci. Giraudoux, Anouilh, Camus, **contemporaneiază,** reluînd personaje și conflicte ale clasicilor antichității, simplificînd, modernizînd, accentuînd ceea ce i-a interesat pe ei. La noi, Radu Stanca, scriind **Oedip salvat,** năzuia același lucru. Chiar piesele istorice ilustrative (bine înțeles cele reușite) piese de reconstituire a unei epoci, de reliefare a unei psihologii, pe lîngă rolul cultural de primă importanță pe care-l îndeplinesc apropiindu-ne de epoci și eroi remarcabili ai trecutului, conduc și la concluzii valorifciabile în actualitate, prin mobilizarea afectivă a spectatorilor, și prin meditația la care ne invită asupra marilor experiențe ale unor figuri intrate în legendă (ne gîndim, de exemplu, chiar la trilogia lui Delavrancea).

Toate acestea reprezintă totuși căile indirecte ale reflectării și influențării prezentului, pentru că, trăind între oameni și preocupări presante, solicitați de ocupații și probleme noi, de mare impetuozitate, unele, de mare profunzime, în genere, firesc este ca tocmai aici, asupra acestor aspecte trăite cu intensitate **astăzi** să cadă accentul în literatura dramatică a epocii noastre.

E adevărat, vorbesc unii de impedimentul lipsei de perspectivă, de imposibilitatea de a modela lava încă fierbinte a vulcanilor în erupție. Argumentul este justificat numai în măsura în care ne-am referi la o dramaturgie care-și propune nu numai să reflecte istoria, dar s-o și ordoneze prin etichetări și judecăți definitive, ceea ce, în fond, intră în atribuțiile istoricilor propriu-ziși, ca oameni de știință. Pentru că dramaturgul, scriitorul, operează cu uneltele sale, cu intuiția, sensibilitatea, capacitatea de invenție și multe, multe altele care la un loc alcătuiesc **talentul** său. Chiar cu riscul unor erori de perspectivă, care le-ar

face perimabile, asemenea piese contemporane sînt necesare în măsura în care izvorăsc din sincerul și puternicul sentiment al participării la viața adevărată. Și avem asemenea lucrări dramatice care reflectă oameni și aspirații contemporane. Confruntarea acestora cu spectatorii s-a dovedit — ne referim iarăși, la lucrări remarcabile — pasionantă. Pentru că, **Acești îngeri triști** ai lui D. R. Popescu sînt crescuți dintr-un trunchi puternic de sentimente și pasiuni, ură și iubire, îngîndurare și revoltă morală, antrenînd comportările, atitudinile, orientarea în viață a oamenilor de astăzi. Înșuvoierea aceasta viguroasă de viață și gînd înscrie, prin forța ei de torent, întrebările principalului personaj, între marile întrebări ale prezentului. Și atunci, aproape că nu mai au sens rezervele sau reproșurile critice referitoare la alternanța și construcția unor scene, referitoare la soluțiile alese de un personaj sau altul. Ceea ce contează, ceea ce-i crează piesei lui D. R. Popescu drum și ecou adînc în inimile spectatorilor este sinceritatea frustă, caracterul colțuros, inconformist dar sincer și neabătut al tînărului care cade și se ridică mai dîrz, mai însetat de dreptate, mai vulcanic. Restul nu-i decît... literatură, literatură dramatică, în adevăr, dar nu totdeauna și în egală măsură adevăr și artă sau adevăr artistic.

În orice piesă, în orice operă literară, în fond, se întrețes două laturi fundamentale de natură să-i confere identitate lucrării, asigurîndu-i viabilitatea. Este ceea ce s-a numit dintotdeauna **eternul uman** pe de o parte și amprenta **istorică,** adică particularizarea conflictului într-o epocă, țară, clasă, profesie, familie etc. Din participarea celor două componente, din dozajul lor diferit rezultă calitatea, specificul (specia literară) ecourile și trăinicia sau netrăinicia operei. Modalitățile acestei îmbinări de aspecte diferite presupun dezvoltări teoretice al căror loc nu este aici. Vom spune numai că aceste laturi trebuiesc gîndite împreună, pentru că îmbinarea lor nu înseamnă însumare, adunare, și nici medie aritmetică.

Privite prin această prizmă, piesele cu subiect actual care pot fi văzute pe scenele teatrelor ne oferă o gamă variată de modalități, propunîndu-și să sondeze la diverse niveluri un real care nu-și limitează aria la panoramicul exterior al moravurilor și situațiilor. Eroul din piesa citată a lui D. R. Popescu vizează un adevăr total, absolut, înrudindu-se prin aceasta cu Gelu Ruscanu al lui Camil Petrescu. Corneliu din **Tango la Nisa** de Mircea Radu Iacoban, mai puțin dîrz și în aparență blazat dar mai uman, este din aceeași familie, și-i strecoară spectatorului

întrebări grave, chiar dacă geneza periodicului său inconformism rămîne în afara conflictului.

Un alt autor, Iosif Naghiu, manifestă în **Absența** aceeași pasiune, răscolind însă straturi adînci ale comportamentului, acolo unde corectitudinea și lupta pentru adevăr devine cîteodată mai greu de desprins din incertitudinile și din lipsa de îndrăzneală care ar putea fi luată drept lașitate. Piesă riguros construită, cu un dialog strîns, de o concentrare logică cu totul remarcabilă, ideea din **Absența** plutește însă undeva, într-o indeterminare aspră, lipsind acțiunea de acea aderență la concret, la istoric, în stare să-i lărgească aripile, să asigure mai multă viabilitate personajelor.

Tendința de a urmări destine umane dincolo de experiența cotidianului constituie o trăsătură distinctivă a pieselor inspirate din actualitate. Cu verificată sagacitate în propulsarea comicului, Aurel Baranga, înnoindu-și paleta de la **Opinia publică** încoace, pare a ataca și în **Travesti** doar moravurile unui anumit mediu — în speță cel teatral — însă acestea, moravurile, pun în cauză atitudini și concepții de viață, comedia sa dobîndind și nuanțele gravității și ale unor experiențe amare. Déak Tamás în **Manevrele** dezvoltă un subiect imaginar spre a demonstra prin contrast ideea luptei împotriva umilirii omului și a necesarei solidarități îndreptată împotriva acelor care, denaturînd ideea de autoritate, își crează din ea o redută a pornirilor antiumane. Adevărurile de ordin general sînt agreabil susținute de intriga fantezistă, cochetînd cu violența și cu unele infiltrații ale grotescului. Este, din nou, o parabolă, puțin cam didactică, o **demonstrație,** în fine, care are totuși meritul de a nu apela la modele extravagante.

Cînd avem asemenea lucrări — și am citat doar cîteva titluri — nu mai putem relua vechile regrete, încetățenite în critica anilor anteriori, referitoare la rămînerea în urmă a dramaturgiei contemporane. Ea există, se dezvoltă pe o traiectorie din ce în ce mai tulburător-adevărată și originală, fără pericolul pastișelor. Horia Lovinescu, de pildă, află valențe inedite în formula prăfuită doar în aparență a melodramei **(Al patrulea anotimp).** Teodor Mazilu, practică un humor diferit față de acela al lui A. Baranga, și aduce astfel, alături de alți autori, un nou impuls comediei, analizînd comportamente care, în ultimă analiză, vizează structuri psihologice de adîncime, combătînd conformismul osificat **(Tandrețe și abjecție, Inundația, Acești ne-**

buni fățarnici), Al. Mirodan, apelînd în continuare la proiecții ideale, efectuează confruntări de atitudini, generînd o voioșie împletită cu lirismul duios, uneori, **(Transplantarea inimii necunoscute)** în pofida unor titluri care, voit originale, sînt puțin rebarbative (chiar și ultimul : **Primarul lumii și iubita sa)** și ușor prețioase.

O piesă ca **Iertarea** de Ion Băeșu, care constituie între altele un protest împotriva silniciriii sufletelor de către ființe în fond sincere – ceea ce e cu atît mai tragic – însă acoperite de masca de gheață a unei pretinse fermități, măsoară distanța care separă creațiile mai recente de schematismul sociologizant ce inculca personajelor traiectorii prestabilite. În același sens este revelatoare mai ales piesa lui Paul Everac intitulată **Camera de alături** a cărei optimă caracterizare – fapt curios – nu o datorăm vreunui critic, ci autorului însuși : „o piesă despre cum sîntem cînd sîntem și cum sîntem cînd începem să nu mai fim", adică „în ce chip începem să nu mai fim adevărați". Și pe drept cuvînt, nimeni nu poate desconsidera adevărul adesea indiscernabil și de necontestat al unei asemenea dispute.

Tabloul dramaturgiei românești de actualitate s-a îndepărtat, după cît se poate constata, de situațiile false, profund neconvingătoare și deprimante prin monotonia lor. Unele filoane ale dramaturgiei interbelice (Camil Petrescu, Sebastian, Kirițescu) par a fi continuate în mod spontan, deci fără intenționalitate și pericol de pastișă. O notă de modernitate, în sensul valorificării unora dintre modalitățile teatrului contemporan adaptate condiționărilor interne ale realității românești, se observă, deci, de la Baranga și Lovinescu la Ion D. Sîrbu (piesa acestuia **Arca bunei speranțe,** prin originalitatea concepției și autenticul uman al mesajului a întrunit numeroase aprecieri) și la Andi Andrieș. (al cărui **Duet** aduce pe scenă, într-o formulă ingenioasă, plină de subtilă ironie dar și de înțelegere, dispute din cele mai pasionante pentru noile generații.

Observațiile noastre – aproximative și provizorii, așa cum le-am considerat de la început – duc la sublinierea, în recentele creații pentru teatru, a intențiilor de reliefare a umanului, de palpare răbdătoare a mutațiilor etice, de potențare a responsabilităților, definind astfel preocupări contemporane. Se face simțită deci o notă de gravitate care – fapt revelator mai ales pentru contribuțiile ultimilor doi-trei ani – nu mai mar-

cheză un decalaj prea pronunțat față de repertoriul comic. Se pare că unele prejudecăți în privința aceasta au fost depășite, de vreme ce Baranga și Mazilu, Mirodan și Mircea Radu Iacoban (în acest sens, noua sa piesă : **Fără cascadori** continuă și amplifică nuanțele de umor alert și de savoare satirică din **Tango la Nisa),** Déak Tamáș, Andi Andrieș, acordă un loc important comicului în lucrări care cunosc o largă răspîndire pe scenele multor teatre. Ele anunță, poate, o nouă eflorescență a comediei românești, în prelungirea unor glorioase tradiții.

Istoric şi... aproape istoric

Considerată „ad litteram", noţiunea de teatru istoric a putut să apară compromisă : nu ne mai interesează naraţiunile referitoare exclusiv la trecut, simpla ilustrare a momentelor eroice cunoscute din cărţile de şcoală.

Însă este dificil de trasat cu precizie hotarul între faptele banale, aparţinînd numai trecutului, deci fără reflexe în prezent, şi faptele bogate în rezonanţe contemporane. Ba, uneori, acelaşi fapt, acelaşi eveniment sau personalitate istorică de mare faimă (Cezar, Napoleon ş.a.) pot fi văzute din unghiuri diferite, unele interesîndu-i pe artişti, altele – cel mult pe oamenii de ştiinţă, pe istorici, ca specialişti.

De cele mai multe ori, spectacolele care tratează subiecte istorice au înlesnit confuzia între veridicitatea artistică şi cea faptică. Ceea ce a dus şi la apariţia unor reconstituiri fidele care, în cazul cel mai bun, se rezumă la fresca istorică sau socială, deşi, în genere, autorii dramatici nu s-au socotit obligaţi să se oprească aici. Shakespeare nu şi-a cîştigat acel inegalabil renume prin atributul de cronicar al timpurilor revolute, ci prin semnificaţiile umane, de ordin general, ale operei sale dramatice. Iluminismul, apoi curentul romantic a dezvoltat această latură a istoricităţii, ca sursă de idei şi sentimente contemporane. Voltaire a procedat astfel, de pildă, scriind **Mahomet,** (text care, pentru sensurile şi ecourile sale ce depăşeau istoria otomană, a fost preluat şi la noi, în epoca eroică, de început, a teatrului românesc). Victor Hugo a înrîurit, desigur, atitudinea lui V. Alecsandri în **Despot Vodă.** Discuţiile de literatură com-

parată sînt, în această privință, deosebit de ispititoare, mărturisind proliferarea acelui spirit al secolului care a alimentat și mișcările de eliberare națională ale diferitelor popoare europene.

În momentul de față, în teatrul românesc asistăm la o redimensionare a interesului pentru drama istorică, în afara limitelor de amănunt sau veracitate documentară. Între reconstituirea unei ambianțe de epocă și interpretarea filozofică a permanențelor istorice pendulează o variată categorie de opere ce apelează la trecut.

Situîndu-se mai aproape de tradiția dramei istorice românești în privința conexiunilor de idei și semnificații între trecut și actualitate o serie de piese oferă complexe satisfacții afective.

În **Petru Rareș,** Horia Lovinescu nu ne propune o lecție de istorie de nivel școlar cu grija tiranică a fidelității biografice sau de cadru social. Regăsim aici, furnizate de cronici, doar cîteva elemente fundamentale asupra epocii și a domniei lui Petru, fiul Răreșoaiei. Alte detalii sînt adăugate sau modificate de autor, sigur, fără a contrazice adevărul istoric esențial. Or, acest adevăr esențial ne duce la afirmarea unor permanențe care identifică **domnul** cu **țara.** O profundă dramă a puterii, a responsabilității conducătorului, se desfășoară astfel, în fața noastră, în coordonate specifice, sintetizînd, în spiritul destinelor românești, relația individ-istorie.

Procesul Horia, de Al. Voitin este o desfășurare modernă, procesuală. Autorul condensează o epocă, un sistem și o mentalitate politică în psihologia unui individ, contele Jancovich, care stă în centrul observației dramaturgului. „Despotismul luminat" al habsburgilor este confruntat cu tăria și luminozitatea caracterelor lui Horia, Cloșca, Crișan, chintesențe, într-o altă epocă și în alte împrejurări, ale acelorași permanențe naționale reliefate și de Horia Lovinescu.

Lucrarea lui Dan Tărchilă, **Io, Mircea Voievod** sugerează însă, prin structura sa, o interpretare, în vestmînt istoric, a actualității, a unor convingeri care sînt ale epocii noastre. Procesul este, în oarecare măsură, invers și complementar interpretării sensurilor istoriei propriu-zise. Sub acest aspect ea devansează faptul documentar, devenind **tezistă.** Procedeul nu-i recomanda-

bil, firește, pentru o operă menită a se înscrie în aria valorică a literaturii și dincolo de aspectele festive, de moment.

*

Inspirația istorică a devenit astfel fapt curent în dramaturgia românească a ultimilor ani. Ba, unii ar putea susține că e vorba chiar de o modă.

Cînd Horia Lovinescu a scris **Petru Rareș,** cînd Ion Omescu ne-a oferit, rînd pe rînd cele trei „drame ale puterii" **(Veac de iarnă, Săgetătorul, Anonimul)** cînd Paul Anghel a scris **Săptămîna patimilor,** sau chiar cînd a apărut **Io, Mircea Voievod** de Dan Tărchilă, lucrurile nu ajunseseră încă atît de departe. Dimpotrivă, înregistram ca un fenomen inedit tendința de desprindere a dramei istorice de ilustrativismul caracteristic cîte odată, de obsesia amănuntului documentar, a dialogării capitolelor dintr-un manual scris pe înțelesul școlarilor de curs elementar. Cadrul și personajele istorice, alese în virtutea calităților exponențiale, susțineau cîte o parabolă cu sens filozofic sau etic, totdeauna vizînd raporturile existențiale ale indivizilor deosebiți ori ale popoarelor.

Era normal ca, în aceste coordonate privind lucrurile, tirania reconstituirilor de carte poștală să pălească. Ba mai mult, accentuînd ideile-forță ale unor momente istorice, devin posibile și sînt permise chiar unele inadvertențe de amănunt. Uneori fabulația e aproximativă, procentul de invenție sporind, ceea ce nu conduce neapărat la răsturnarea sensurilor istoriei. Ion Omescu își alege chiar momente mai pasionante tocmai prin misterul care le învăluie, episoade și motivații mai puțin elucidate de cercetătorii trecutului, chiar dacă schema generală a conflictului corespunde unor împrejurări știute, confirmate documentar sau transmise pe cale orală, din negura vremurilor. Se presupune firește că episoadele particulare, preluate din cărți sau din legendă, autentice sau aprocrife, sînt încărcate de universal, – cum ar spune G. Călinescu.

În acești termeni și în acest cadru privind lucrurile, teatrul de inspirație istorică are o lungă tradiție. În definitiv, așa cum aminteam și mai sus, Shakespeare nu a procedat altfel, iar Racine, preluînd modele din literatura antică nu-și limita aluziile la antichitatea greco-romană. Istoria rămîne oricînd o impre-

sionantă sursă de învățăminte și, în fond, fiecare epocă este dispusă s-o citească și să-i interpreteze lecțiile în sensul preocupărilor, a ideilor și aspirațiilor care-i sînt proprii. Mai mult : în fecare epocă se pot ivi interpretări diferite ale unuia și aceluiași mit sau ale unei anumite figuri istorice în funcție de concepțiile opozabile dominînd la un moment dat, în funcție de curentele de gîndire și cele artistice la care aderă autorii. La noi, legenda Meșterului Manole este văzută într-un fel de Lucian Blaga, în alt fel de Octavian Goga, de Victor Eftimiu și foarte recent – de Paul Everac (a se vedea piesa într-un act **Ana lui Manole**. **Miorița** e reinterpretată de Sadoveanu în **Baltagul** și în ultimii ani – am întîlnit o vouă viziune, ceva mai încărcată, semnată de Valeriu Anania. Nu facem aici alăturări sau comparații valorice. Ne referim doar la unghiurile de vedere diferite din care poate fi privită legenda și, la fel, istoria. În fond, între **Apus de soare** a lui Delavrancea și – să zicem – libretul la **Hatmanul Baltag** de I. L. Caragiale nu sînt determinabile unghiuri de vedere și temperamente deosebite ? La urma urmei, putem deslușî în această lucrare a autorului, „Scrisorii pierdute" un gest care devansează „modernele" demitizări, ceva între istorie și parodie. De ce nu ? Oare pentru că Paul Corneliu Chitic spune prea răspicat că „o piesă istorică **trebuie să fie** întotdeauna o dramă sau o tragedie" ? (a se vedea programul de sală al Teatrului din Piatra Neamț la spectacolul **Cronica personală a lui Laonic).**

Dar iată că acest gen de dramă sau de tragedie istorică văzută aproape exclusiv în perspectiva actuală, abia afirmată prin lucrări de certă valoare, tinde să captiveze interesul multor autori. Și piesele încep să semene între ele, nu prin pretextul istoric, e drept, însă prin ceea ce vor să prezinte drept esențial : sensul filozofic, definirea omului confruntat cu el însuși și cu istoria. Gîndindu-le împreună, constatați că impresia de repetare nu poate fi evitată. Supraabudența alegoriei istorice duce la un fel de variații pe o temă dată și implicit la monotonie și decalc artistic. Pentru că ideile, învățămintele sau meditația, cum vreți să-i spuneți, sînt cam aceleași și sînt din ce în ce mai directe, mai subliniate și poartă din ce în ce mai mult o amprentă de rafinamet, ceva între eseism și didacticism etic. Pentru că, dacă Ion Omescu, bunăoară, nu disprețuiește totuși pretextul istoric pe care-l valorifică dezvoltîndu-i valențele artistice, Paul Corneliu Chitic declară categoric apropo de piesa sa citată mai sus : „m-am jenat să respect adevărul istoric,

întîi pentru că e greu de înțeles și prezentul în care trăim și cu atît mai mult trecutul". Ajungem atunci la situația cînd, dramaturg și spectator, se adresează istoriei pornind de la anumite considerente iscate de spectacolul actualității, și nu invers. Este o procedare aproape identică aceleia din piesele dogmatic-didacticiste care porneau de la niște situații văzute prin optica unui „sollen" adică de la situații prezentate așa cum ar trebui să fie, și nu așa cum sînt. Sînt exerciții create și alese spre demonstrarea unei teme, și nu invers, cum ar fi normal. De aici, ca primă concluzie, un hiatus între operă și veritabila realitate. Susținînd teatrul „aproape istoric" același autor ajunge, în fond, la alte poncife, în locul acelora ale dramaturgiei istorice tradiționale. Citățm din argumentele lui Paul Chitic : „nu are nici un rost să ilustrăm istoria ; ce ne rămîne de făcut este să-i descoperim problemele, care fiind ale istoriei sînt, cu atît mai mult, ale noastre" – aceasta cu privire la modalitatea artistică. Iată, cu privire la temă, o altă afirmație semnificativă : „Vlad nu trece dincolo de amarele limite ale condiției sale umane..." El este mînat de „o putredă singurătate – ca o emanație a acelui veac...". Se poate vorbi, oare despre veacul XV în asemenea limbaj de sorginte existențialisă ?

Dintr-o altă lucrare rezultă aceleași sau cam aceleași considerații. Tălmăcind pentru spectator datele piesei **Maria 1714** de Ilie Păunescu, regizoarea Sorana Coroamă declara că acolo e vorba de un proces al lui Constantin Brîncoveanu, dar situat nu „la nivelul relațiilor concrete, istorice, reale, cu sultanul, ci **în sensul amplu al destinului omului ca individ și conducător"** (subl. ns.). Tot „aproape istoric" sau „istorie apocrifă" – cum o numește autorul ei – este și piesa **Croitorii cei mari din Valahia** de Al. Popescu. Fabulația, invenția, țesută cu mai multă subtilitate, cu grație, uneori cu ironie și cu o inedită folosire a **contrastului** – atribut ce a suferit aici evidente mutații de înțeles și de modalitate față de aceeași noțiune corespunzătoare romantismului, să-i zicem „clasic" – duce tot la ideea proiecției individului pe fundalul istoriei. Există, anume, o trăire inconștientă a timpului, și există una încărcată de conștiința de sine. Prima e anonimă, cealaltă marchează tocmai delimitarea **umană** a temporalității. Și aici e vorba de o **opțiune** și opțiunea înseamnă **libertate.**

Același vocabular îl presupun, cînd e vorba de stabilirea semnificațiilor, și piese ca **Anonimul** și **Săgetătorul** de Ion

Omescu și **Maria 1714** pe care am citat-o mai sus, și chiar cele două „contrapuncte" ale lui Paul Everac : **Urme pe zăpadă** și **Ana lui Manole**. Firește, aprecierile se cuvin nuanțate, în funcție de calitatea întregului, în funcție de atitudinea autorilor, care poate fi rezultatul unei elaborări, al unui îndemn propriu, îmbinație de vocație și cultură, dar poate fi o pasiune neofitică, o exaltare a unui autor sau a unei idei care, prin entuziasm contagios, conduce la elaborări după model sau la un soi de **reminiscențe,** în înțeles platonician, proces ce explică în bună măsură și fenomenele de epigonism.

Însingurare, opțiune, eliberare, condiția omului, plan concret-istoric și plan existențional, iată cuvinte care revin mereu în exegeza noii dramaturgii istorice, adesea ca un jargon pretențios creator de poncife tocmai atunci cînd vrea să le dărîme. Ele nu spun mare lucru publicului, căci simpla lor înșiruire nu echivalează cu actul artistic care convinge. În legătură cu această aparent paradoxală situație, este interesant de a aminti că un Albert Camus, autorul piesei **Caligula** (1938), pe care ne-o evocă și Paul-Corneliu Chitic și Ilie Păunescu și alții dramaturgi atrași de istorie, respinge interpretarea filozofică și, în speță existențialistă a lucrării sale, cu tot ceea ce un anume vocabular intelectualist i-ar putea impresiona pe cei respectuoși de formule. „Caligula este povestea unei sinucideri superioare (. . .) este vorba de o tragedie a inteligenței. De unde s-a tras concluzia că e vorba de o dramă intelectuală (...) Dar în zadar caut filozofia în cele patru acte ale sale, sau dacă ea există se găsește la nivelul acestei afirmații a eroului : „oamenii mor și nu sînt fericiți". (Din **Prefață** la ediția americană de teatru). În orice caz, dacă se pot face interpretări filozofice ale piesei lui Camus, aceasta nu adaugă mai mult prestigiu operei care e valoroasă prin ea însăși. La noi, însă, transformarea în eroi zbuciumați de grave și moderne probleme filozofice a unor domnitori care căutau pe toate căile să-și apere „sărăcia și nevoile și neamul" a devenit o activitate de „elevație" dramaturgică. Ba se împletește cu încă alte sloganuri artistice : **demitizarea** și **demistificarea** care, preluate de la vechi autori de comedii (oare Molière nu a demitizat știința medicală de factură medievală, acoperită de formule latinești, oare Goldoni nu a demistificat rangurile nobiliare, viciile ascunse sub aparența virtuții etc. etc.) a făcut și face carieră după Shaw și Brecht și după preceptele regi-

zorale ale lui Antonin Artaud – astăzi prin emulii lui Jarry, Ionescu și Beckett. Sînt și lucrări de valoare concepute din asemenea unghiuri de vedere. Dar sînt și destule contrafaceri care „demitizează" și îndepărtează publicul. Ceea ce surprinde e exclusivismul unor asemenea tentative și acceptarea lor necritică, prin simpla utilizare ca un „Sesam, deschide-te", a jargonului oarecum existențialist. Bineînțeles, așa cum se poate vedea din contextul considerațiilor de față, departe de noi gîndul de a condamna ori a exclude o preocupare artistică, atîta timp cît ea stă în picioare ca realitate de artă. De exemplu ipotezele – le-aș numi polemice, în sens pozitiv, – ale lui Paul Everac din **Urme pe zăpadă** și din **Ana lui Manole** se pot susține la nivelul unei dispute veritabil angajate. În rest, oare nu se exagerează cu demistificările, cu prezentarea unor eroi care se învinovățesc, se acuză, se frămîntă pînă la anulare (ca în **Virginia Wolf),** pe cînd lui Brîncoveanu, poetul anonim i-a purtat legenda prin veacuri, fără a-l reduce la o idee abstractă ? Oare **șocarea** spectatorului, ca în piesa lui Chitic, denudarea aproape completă de anecdotică și de pitorescul reconstituirii de epocă (care e de-a dreptul contrariată) nu aduce la același numitor epoci și personalități istorice și nu indispune cititorul și spectatorul prin ariditate și monotonie ? Oare tirada lui **Vlaicu-Vodă** cu privire la chinurile domnului apărător de țară în condiții de vitregie sau aceea a lui Ștefan din **Apus de Soare** despre Moldova care este „a urmașilor și a urmașilor urmașilor noștri" să fie atît de demodate și să impresioneze mai puțin decît disputele „aproape istorice" ale unor personaje excesiv cerebralizate și reduse la o schemă ?

Cu privire la simbolismul românesc

Studiile de istorie literară, cînd nu e vorba de tratate sau de cursuri universitare, s-au dezvoltat la noi mai mult pe latura definirii personalităților scriitoricești. Există în acest sens o mai veche tradiție (Lovinescu este autorul unei monografii despre Gh. Asachi, G. Ibrăileanu l-a studiat în chip deosebit pe Vlahuță) dezvoltată ulterior de G. Călinescu, prin excepționalele sale monografii : Eminescu, Creangă, N. Filimon, Gr. M. Alexandrescu ș.c. Alți cercetători s-au adăugat concomitent, îmbogățind operele monografice dedicate scriitorilor.

Această modalitate s-a impus, pare-se, cu precădere, fiind continuată în prezent prin lucrări de prestigiu. Ea nu este, însă, unică. Aceiași critici de prima mărime pe care i-am amintit au încredințat tiparului monografii despre poeți sau prozatori dar au publicat și studii de sinteză referitoare la perioade mai extinse, curente literare, reviste. Criticul de la „Viața românească" a publicat, de exemplu, importanta sa lucrare **Spiritul critic în cultura românească** sau studiul **Curentul Eminescu.** Nu mai este cazul să citățm operele similare ale celorlalți, pentru a dovedi că există, și în sensul acesta, un drum puternic marcat.

După ce, vreme de mulți ani nu au mai apărut studii ample care să abordeze problemele de istorie literară pe epoci sau curente (deși în presa literară s-a discutat, e drept, despre sămănătorism, poporanism, simbolism – nu totdeauna în baza unor cercetări prea minuțioase și obiective) a venit mai întîi lucrarea în totul remarcabilă a lui D. Micu : **Literatura română la începutul secolului al XX-lea.** Aceasta reprezenta „versiunea revăzută

a unui curs", deci era configurată în funcție de cerințele programei analitice, ceea ce îi limita posibilitățile de cuprindere și adîncire. A urmat cercetarea extinsă a Lidiei Bote despre **Simbolismul românesc,** studiile despre sămănătorism (Z. Ornea), poporanism (D. Micu), avangardism (Ion Pop), toate împreună oferind azi jaloanele unei istorii a literaturii române moderne văzută prin prizma principalelor curente ce s-au afirmat în perimetrul ei.

Fragmentarea discuției pe autori, fie ei cît de reprezentativi, lipsește în genere cercetarea de posibilitatea depistării unor aspecte determinante și face dificile sintezele. Prin urmare, o cale a cercetărilor de istorie literară, aceea a discuției pe autori, se cere completată cu cealaltă, privind, mai ales, perioadele de cotitură.

Simbolismul constituie, în chip evident, un asemenea moment crucial pentru dezvoltarea ulterioară a literaturii noastre și Lidia Bote a dovedit aceasta cu prisosință într-o lucrare compactă (aproape 500 de pagini), punct de plecare real și virtual al unor discuții oricînd necesare, mai ales cînd e vorba de evaluarea consecințelor atitudinii simboliste, ale cărei ecouri, prin derivări și mutații acumulate se resimt încă în lirica actuală.

Lucrarea Lidiei Bote reprezintă cea mai sistematică și amplă cercetare dedicată la noi, pînă în prezent, unui curent literar. Importanța ei decurge atît din conținut, cît și dintr-o serie de împrejurări speciale la care ne vom referi numai în treacăt.

Dintre toate curentele literare afirmate în secolul XX în România, simbolismul este, poate, cel mai precis conturat, avînd și o estetică proprie, așa cum nu au avut nici sămănătorismul, nici poporanismul. În același timp, afirmînd multe note pozitive (cum nu au avut altele) simbolismul prezintă în structura sa numeroase contradicții de ordin ideologic, filozofic, artistic. Este curentul care, fără a domina tipător și cu întăriri oficiale, a determinat cele mai importante mutații în literatura română contemporană, după Eminescu. Ecourile lui ajung, așa cum arătam, și în creația actuală, dar școala nu a acordat atenția cuvenită contribuției pe care acest curent l-a adus la constituirea literaturii secolului nostru. A fost o situație mai mult decît paradoxală, în parte perpetuată pînă în timpul din urmă, datorită și unor tendințe dogmatice, manifestate în domeniul criticii. În locul studierii atente, nuanțate, făcută cu spirit comprehensiv, dintr-o perspectivă avansată, s-au acreditat o serie de afirmații sentențioase, eronate, lipsite de acoperirea faptelor. Unele opinii pole-

mice, provenind din surse sămănătoriste, limitate la o înțelegere îngustă, extremistă, la o imagine statică și conservator-retrogradă a relațiilor sociale, s-au perpetuat vreme îndelungată, tinzînd să compromită curentul înnoitor din poezia românească afirmat încă de la sfîrșitul veacului trecut.

Ținînd seama de aceste date, cercetătorul actual are de învins greutăți mai mari decît în alte situații. Primul capitol al lucrării elaborate de Lidia Bote prezintă un tablou fidel al simbolismului în critica românească, de la începuturi pînă azi, precizînd astfel sensurile spre care urmează a se îndrepta cercetarea actuală. Nu trebuie să uităm, conchide, în esență, autoarea după ce examinează minuțios începuturile curentului, văzut în atmosfera de idei a epocii, că simbolismul a apărut, în parte, ca o reacție împotriva epigonismului posteminescian, degenerat apoi într-o ideologie autohtonistă, reacționară, care ajunge la o imagine rudimentară și înghețată a relațiilor sociale și mai ales a satului. Atît condițiile sociale, cît și cele psihologice în care se dezvoltă „proletarul intelectual cult" de la noi (autoarea preia aici unele aplicații ale lui Gherea), spiritul de frondă față de filistinismul burghez, lipsa de orizont a artei epigonice, nevoia, resimțită tot mai mult, a unui nou ideal uman și umanitar și multe alte considerații conduce la aspectele particulare ale simbolismului **românesc.** Lidia Bote pornește de la considerentul — verificat apoi, pe parcurs, că simbolismul nu a fost la noi o mișcare de împrumut, o pastișă a curentului francez corespunzător. Desigur, influențele nu pot fi negate, însă rolul lor nu trebuie exagerat. Orice înrîurire veritabilă subliniază, în ultimă analiză, și afinități, tendințe comune, determinate de condiții asemănătoare. Departe de a fi doar o plantă de import, plăpîndă și neaderentă, mișcarea simbolistă dobîndește note specifice datorită dezvoltării ei printr-un impuls intern, autentic. Această teză fundamentală își dovedește importanța prin clarificarea aspectelor dominante ale unei îndelungate perioade literare. Ar fi, în adevăr, ciudat să punem întreaga poezie românească din secolul nostru, referindu-ne mai ales la unele vîrfuri ale ei, sub semnul influențelor din afară. Critica, chiar cea lipsită de ostilitate sau care s-a apropiat cu mai multă simpatie de literatura simbolistă, (M. Dragomirescu, Lovinescu, Ibrăileanu chiar) nu i-au sesizat notele proprii, specifice. Situația a fost semnalată de G. Călinescu în **Istoria literaturii,** și insuficiența vechilor afirmații e dovedită, invocîndu-se chiar argumentul unei

„autohtonizări" a simbolismului prin Ion Pillat și B. Fundoianu, urmat apoi de considerentul general : „Lucrul (caracterul strict imitativ al școlii simboliste) era fals, căci unde e posibilă o artă fără legături cu lumea înconjurătoare și cu timpul său ?" Autoarea îl citează și pe Tudor Vianu care regreta încă de acum un sfert de veac lipsa unui studiu complet asupra simbolismului românesc, fără de care „nu este posibil a înțelege pe vreunul din poeții mai de seamă ai ultimei jumătăți de secol, în frunte cu Tudor Arghezi".

Dezvoltînd aceste sugestii, autoarea volumului consacrat simbolismului românesc desfășoară o analiză multilaterală, epuizînd toate aspectele : originile sociale, psihologice, literare, precursori, teoreticieni, ecourile curentului în conștiința epocii, prin detractori și apologeți, concentrîndu-și apoi eforturile asupra capitolelor pe care le considerăm cele mai importante, cele mai bogate în puncte de vedere noi, originale : „ideologia" și „filozofia" și apoi estetica simbolismului. Treptat, pornind din afară în interior, de la ambianța socială și de la primele contururi ale unor atitudini noi în poezie, Lidia Bote ajunge la conceptul însuși al simbolismului a cărui definire o încearcă nuanțat, cu precauții menite a îndepărta orice eventuală dogmatizare, orice afirmare hazardată. Descrierea și determinarea acestei noțiuni constituie cel de al doilea merit esențial al cărții, cu atît mai mult cu cît, asupra acestei chestiuni, nu poate fi vorba de un acord deplin, chiar între exponenții școlii. Fiecare poet simbolist „are formula sa de predilecție". Pe de altă parte, autoarea ține seama și de constatarea că „deosebirea dintre teorie și practică în domeniul literar este mai totdeauna considerabilă". Deci definițiile date de simboliștii înșiși sînt fatal incomplete sau neconforme cu realitatea creației. În fond, nu se urmărește o formulă lapidară care îmbină genul proxim și diferența specifică, determinarea esenței fiind mult mai pretențioasă și pretîndu-se la pasionante reveniri. Lidia Bote caută să pătrundă pe nesimțite în structura intimă și autentică a faptului artistic, ea tinde să se apropie și să trăiască nemijlocit emoția acelui inefabil pe care dacă nu l-au introdus primii, simboliștii l-au cultivat cu precădere în poezie. Cu multă luciditate, înarmată cu instrumentele verificate ale investigației științifice, cu o documentare istoric-literară solidă, autoarea pare că se apropie aici, pășind în vîrful picioarelor, de o nestatornică esență, greu de

fixat în formule. Pentru a cunoaşte mai adecvat esenţa esteticii simbolismului, trebuie înlăturate acele „principii şi definiţii" în care ea e „învăluită aproape în permanenţă... care n-o privesc decît foarte de departe şi uneori chiar deloc" (p. 228). Precizările cele mai de seamă asupra acestei teme, după repetatele analize şi delimitări ale aspectelor neesenţiale sau ale noţiunilor cu care adesea simbolismul a fost confundat (decadentism, modernism etc.) le aflăm în subcapitolul intitulat **Teoria simbolului** unde, după O. Densusianu, se arată că „simbolul «simbolist» nu este niciodată explicit, complet formulat, ci totdeauna eliptic... poezia construindu-se exclusiv prin procedee de sugestie, prin producerea de asociaţii între emoţiile interioare şi imagini..." (p. 279). Asemenea simboluri, constituite spontan, „nu se fac" ci se „nasc" printr-o asociaţie sugestivă „între senzaţie, emoţie şi imaginea sensibilă" (p. 281). „Simbolul, în această accepţie **curat simbolistă** (subl. n.) devine, de fapt, o comparaţie, în care unul din termeni este numai sugerat, printr-o tehnică a „corespondenţelor" (p. 283).

Modul în care autoarea se apropie de caracteristicile simbolismului, tinzînd să definească esenţa mişcării înnoitoare în poezie, este determinant pentru structura cărţii şi implicit pentru concluziile cercetării.

Există, în adevăr, o dificultate de ordin teoretic şi metodic pe care o întîmpină studiile consacrate nu unui scriitor anume, nu unui fenomen artistic concret — poezie, proză, teatru — ci apariţiei şi evoluţiei unor **idei literare** dominante la un moment dat. Mă refer la raporturile între serial şi particular, între un curent artistic şi individualităţile care îl exprimă. A proceda după metoda consacrată în logică a abstractizării corelată cu generalizarea, înseamnă a lăsa în afară tocmai ceea ce e particular, intim, nuanţele caracterizante — de la caz la caz, de la scriitor la scriitor. Sîntem aici în faţa neajunsului încercat de majoritatea lucrărilor de istorie literară mai vechi ce-şi aveau sursele în critica numită **universitară** sau **de catedră.** G. Călinescu observa de mult şi combătea tonul categoric şi afirmaţiile stereotipe ale manualelor şcolare de literatură care transformă actul artistic în act de informare culturală.

În privinţa aceasta, Lidia Bote ne avertizează de la început că lucrarea sa are a urmări „în permanenţă... tabloul de sinteză, şi nu sublinierea personalităţilor" (**Cuvînt înainte,** p. 6). În acest tablou de sinteză intră, evident datele de ordin istoric, social,

ideologic şi psihologic explicînd apariţia şi evoluţia curentului, dar şi cele estetice. „Totul tinde – ne spune autoarea – la o încercare de analiză a contribuţiei poeziei simboliste la dezvoltarea artei româneşti, prin evidenţierea originalităţii şi „măiestriei" sale, fără de care nici o judecată, istorico-literară nu poate fi nici întemeiată, nici completă, nici ştiinţifică". Ca atare, ampla cercetare a simbolismului îmbină ambele aspecte – **istoric-documentar** şi **estetic,** ale căror relaţii reciporce sînt puse în lumină într-un chip nou. De la ideile programatice, ajungem, în chip necesar, la consideraţii artistice, analiza concretă de ordin literar impunîndu-se printr-o evaluare selectivă şi comparativă a **temelor** tratate de simbolişti **cu particularizarea lor naţională,** apoi a măiestriei, a tehnicii simboliste. Un exemplu ne va edifica mai bine. Autoarea discută **spleenul :** „Ce este «dorul» poeziei populare decît o stare de **spleen,** originară, elementară ? Sufletul urban, cult, complică şi nuanţează „dorul" ancestral" (p. 340). Şi numeroase exemple din Şt. Petică, D. Anghel sau Elena Farago vin să justifice observaţiile în legătură cu sursele tradiţionale, româneşti ale simbolismului. Acelaşi capitol dedicat **temelor** simbolismului, examinează notele diferenţiale ale lirismului, exprimarea senzaţiei vitaliste sau a nevrozării, locul naturii sau al „misterului" în poezia nouă, motivele citadine, problematica socială. Aceasta din urmă greşit considerată în trecut incompatibilă cu simbolismul, şi-a avut totuşi ponderea sa, dovedind, în pofida prejudecăţilor mai vechi, permeabilitate faţă de contradicţiile epocii. Atitudinea progresistă, umanitară este, de altfel, mai mult integrată şi integrabilă în contextul acestui curent decît în cele opuse lui. Antiburghezismul şi antifilistinismul constituie aici o notă constantă, accentuată uneori în spirit socialist, ca la Emil Isac, M. Cruceanu şi chiar la Bacovia. Aceasta în privinţa tematicii sau – mai exact spus – a **motivelor** simboliste. Cît despre tehnică, se dovedeşte în chip convingător că, pe nedrept, unele procedee au fost calificate drept **formaliste :** „Formalism înseamnă cultivarea în gol a simbolurilor şi imaginilor-corespondenţe, ca simple fragmente autonome, disparate" (p. 471). De cele mai multe ori, însă, simbolurile sînt subordonate „unei impresii realiste fundamentale" (p. 471). Şi exemplele vin şi aici în sprijinul celor afirmate.

Intenţia de a semnala aici unele preocupări şi puncte de vedere inedite ar putea conduce la impresia total inexactă a unei cercetări tinzînd exclusiv la justificări sau chiar la neglija-

rea aspectelor negative. Lidia Bote rămîne, însă, consecventă de-alungul tuturor capitolelor cerinței inițial formulate, căutînd să evite preluarea ca și respingerea **în bloc** a tuturor aspectelor simbolismului. Autoarea stabilește primele manifestări ale unei critici științifice a noii poezii de după 1890, în special datorită lui Gherea și socialiștilor, amendînd, se înțelege opiniile confuze sau depășite. Ea respinge apoi, argumentat, atît patima și intoleranța detractorilor ca și entuziasmul adesea dogmatizant al doctrinarilor și apologeților. Ideea de evoluție ideologică și artistică este inclusă și urmărită în principalele ei coordonate, cum ar fi situarea la antipodul ideologiei sămănătoriștilor, repudierea artei „pentru elite" sau integrarea simbolismului în peisajul liric de după 1918. Tot atît de importante sînt și delimitările (p. 167 și urm.) mai ales acelea pornite din sorgintea simboliștilor înșiși. Numeroasele atitudini clarificatoare în sens pozitiv sînt astfel reținute pentru valorificarea actuală, în spirit științific, a rolului mișcării simboliste, făcînd punte peste gălăgioasele atacuri ale reacțiunii sămănătoriste, surse ale unor prejudecăți pe cît de dăunătoare pe atît de persistente. Totuși, la capitolul detractorilor considerăm prea departe și forțat împinsă, lipsită de nuanțările necesare, critica opiniilor lui Maiorescu și mai ales a acelora ale lui Iorga care, cum bine intuiește autoarea, a adus simbolismului o critică „mai mult temperamentală și impulsivă" (p. 124).

O judecată lucidă își dovedește însă necontenit prezența, gata să disocieze, să compare, să accepte sau să combată unele tendințe de interpretare simplistă. Prezența aceasta care îl însoțește mereu pe cititor și-l ghidează pe potecile de multe ori întortocheate ale ideilor ce și-au făcut loc în timp în jurul simbolismului, îi conferă lucrării farmecul viu al discuției, o vervă ce ne crează, fără pedanterie, o stare de spirit propice urmăririi jocului pasionant al argumentelor. Vivacitatea stilistică nu dăunează profunzimii analizelor, însă poate duce, uneori, la afirmații aparent contradictorii. De exemplu, combătîndu-l pe Remy de Gourmont care contesta orice unitate curentului simbolist, autoarea monografiei arată, pe drept cuvînt : „În realitate, asemenea oricărei școli literare, **și la poeții simboliști există... un număr important de note, teme și aspecte comune"** (subl. ns. p. 212). Cîteva pagini mai departe, ni se afirmă la fel de justificat : „simbolismul nu reprezintă în nici un fel un curent închis, codificat, reglementat de dogme fixe asemenea clasicis-

mului. Ceea ce-l definește este, dimpotrivă, tendința de evoluție, deplasarea pozițiilor, modificarea progresivă a sensurilor de bază" etc. (p. 220). Evident, cele două formulări sînt numai aparent contradictorii. Ele îl pot deruta însă pe cineva mai puțin familiarizat cu dialectica ideilor literare, mai ales că, în alt loc, se vorbește foarte precis despre „noțiunea **adevăratului simbolism**" p. 261. Dar există oare un simbolism **adevărat,** spre deosebire de altele mai puțin adevărate sau apocrife ? A susține un asemenea punct de vedere mi se pare eronat pentru că el invită la considerarea arbitrară, a unei singure ipostaze drept cea autentică. Or, o asemenea viziune duce la staticism și unilateralizare, ceea ce contravine pe de-a întregul spiritului în care Lidia Bote și-a alcătuit monografia. Mai curînd poate fi vorba de o exprimare nefericită, folosită în treacăt, pentru că, în ansamblu, autoarea prezintă o imagine în mișcare a curentului, cu respectarea strictă a sensurilor istorice, așa cum ele se impun documentaristic. Dincolo de acestea se face simțită și o notă personală a autoarei, atît prin nuanțarea exegezelor, cît și prin consecvența dovedită în interpretarea faptelor.

Cele arătate mai sus cu privire la cîteva (aparente) contradicții de principiu ar fi făcut poate utile unele precauții propedeutice vizînd circumscrierea noțiunii de curent sau școală literară, și precizarea raporturilor între noțiunea de **școală** și aceea de **personalitate** creatoare. E drept că autoarea constată, după ce analizează estetica simbolismului, că acest curent „ca mișcare literară, nu se confundă peste tot cu estetica sa". Cu atît mai mult se cereau operate și teoretic distincțiile cuvenite. Rezolvarea lor ar fi depășit, desigur, cadrul subiectului, însă nu-i mai puțin adevărat că problemele dezbătute sînt, nu numai prin natura lor ci și prin darul autoarei de a le prezenta caleidoscopic, atît de pasionante încît cititorul simte imperios atracția discuțiilor menite a elucida în continuare o serie de teme adiacente. Dintre acestea aș semnala doar două. Prima se referă la adîncirea aspectelor metodologice ale studierii curentelor literare, în linia celor arătate mai sus cu privire la raporturile între „scriitori și curente" – ca să utilizez o formulare a lui Ibrăileanu – sau, pur și simplu, între curentele literare diferite. A doua, de un mai accentuat interes actual, ar putea avea în vedere evoluția ideilor și a modalităților simboliste dincolo de epoca sa de maximă iradiere, pînă astăzi. Pentru că, în ciuda limitelor pe care Lidia Bote le examinează cu precauție și cu o finețe ce dovedește gust

artistic, simbolismul reprezintă și în poezia românească un moment de răscruce. În orice „școală" ulterioară simbolismului, chiar în poezia contemporană, efectele „brumozității" simboliste sînt neîndoielnice. **Tehnica sugerării,** astăzi din nou comentată, ca și invitația **participării cititorului** la emoția poetică, originală, tot în simbolism își află începuturile. Sub acest aspect privind faptele, făcînd aplicații și asocieri spontane cu direcțiile ulterioare ale creației lirice, cartea Lidiei Bote ne prezintă germenul unei veritabile istorii literare contemporane din perspectiva inovațiilor introduse de simbolism. Volumul solicită la tot pasul spiritul critic, sugerează soluții, explicații, înrudiri. Această pulsație a ideilor așează lucrarea Lidiei Bote în bună descendență călinesciană. Capitolul **Temele smbolismului** – constituie o exegeză întinsă (mai mult de o treime din volum) a esteticii simbolismului românesc, comparabil, în granițele literaturii noastre, cu studiul lui G. Călinescu despre **Universul poeziei.** Asemănările nu vor să acuze voalat epigonismul. Cartea Lidiei Bote deschide drum unor cercetări pe care toți le dorim cît mai aprofundate, cît mai serioase, asupra literaturii contemporane, făcute în același spirit științific, apt „să înlăture – așa cum, în sens polemic afirmă chiar culoarea – impresionismul și diletantismul cu și fără aparat critic, din istoria literară" (p. 333).

Despre cronica literară

De la Sainte-Beuve încoace, critica nu poate fi gîndită în latura ei vie, influențînd spiritele și dezvoltînd interesul față de actul de creație, fără a o înțelege, în primul rînd, ca tentativă de înregistrare și definire a valorilor literaturii, pe măsura apariției lor. Celebrele **Causeries du Lundi** (1849–1861), și **Nouveaux-Lundis** (1861–1869) generalizează ideea și funcționalitatea **foiletonului critic.** Genul s-a impus ca atare și avea să cunoască o impetuoasă carieră, înlesnită, evident, prin lărgirea și diversificarea mijloacelor publicistice.

Aplicată cărților de beletristică la apariția lor, cronica literară și-a verificat astfel eficiența și a dobîndit acea popularitate aptă să instituționalizeze o activitate. Prin extindere, avantajele discuției imediate s-au aplicat și celorlalte domenii ale creației și chiar cărții științifice. Stimulînd discuția, adîncind și lărgind cîmpul receptivității, actul critic prezent în cronica ținută la zi răspunde în modul cel mai direct și mai operativ necesității de a confrunta ideile și gusturile, cerință fără de care noțiunea de viață literară nu-și află înțelesul complet.

Astfel concepută, cronica literară își află justificarea majoră în întreținerea dialogului continuu între cititor și autor, între aceștia și persoana (exponențială) a celui ce apreciază. Din această perspectivă, criticul este un interpret al autorului față de public, dar și al opiniei publice dintr-un moment istoric anumit, atît în fața poeților, a prozatorilor, a dramaturgilor contemporani cît și în fața posterității. Oricîte adversități teoretice s-ar ivi, oricîte acuzații vizînd receptivitatea sau lipsa de recep-

tivitate a criticii, aderența (sau neaderența) cititorilor la viziuni și universuri lirice inedite, exercițiul permanent al foiletonului critic rămîne puntea de legătură necesară între **creatorii** și **consumatorii** de literatură. Există, în cultura noastră, o bogată și prestigioasă tradiție a criticii publicistice, de la Cezar Boliac și N. Filimon la Hasdeu (în perioada ieșeană), de la G. Ibrăileanu la G. Călinescu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, pînă în epoca noastră. Sintezele, eseul tinzînd a îmbrățișa perspectivele de ansamblu, exegezele minuțioase implică, în cea mai mare măsură, efectuarea acelui prim pas pe care-l constituie confruntarea inițială a operelor literare cu ceea ce se înțelege (adesea cu umbra unui ușor dispreț) prin **critica de profesie.** Firește, valoarea ei atîrnă, în ultimă analiză, de gustul și de cultura literară a celor care o exercită, de criterii și preferințe, de capacitatea supunerii la obiect și de o deplină onestitate intelectuală.

Ceea ce se observă astăzi, însă, este o anumită inconsecvență a cronicarilor care renunță prea repede la o activitate susținută sistematic, la termenele fixe de apariție a periodicelor. Ca urmare, nici revistele nu-și mai au astăzi asigurate (cu excepția „Contemporanului") rubricile prin prezența îndelungată a unor critici de autoritate, sau a căror autoritate (care nu are nimic comun cu sentențiozitatea) se crează tocmai prin calitățile și prin punctele de vedere constant afirmate. Fără acestea, interesul cronicii literare slăbește și în acest sens are dreptate A. Marino care în numeroase intervenții și, mai pe larg, în lucrarea **Introducere în critica literară** acuză foiletonul literar de superficialitate. El devine, în adevăr, superficial cînd e tratat ca un articol oarecare, de serviciu, înserînd locuri comune. Însă alterarea funcției ca atare a cronicii, la un moment dat, nu anulează importanța și rolul acestei forme esențiale de manifestare a criticii, după cum roadele închircite sau copleșite de fluturi și omizi nu zădărnicesc și nu desființează funcția permanentă a reproducerii vegetalului. Cronica literară rămîne situată în centrul activității critice, formă principală de detectare a valorilor prin emiterea judecății la obiect, condiție prealabilă a sintezelor.

În critica românească, personalități de primă mărime s-au manifestat fără întrerupere și în cronica literară, concomitent cu elaborarea construcțiilor ample care — evident — presupuneau tocmai acest contact permanent cu autorii și cărțile prin foiletonul critic. Ibrăileanu nu a renunțat la cronica literară pînă la sfîrșitul activității sale, Eugen Lovinescu de asemenea. Întrerupe-

rea acestei veritabile magistraturi a actului critic exercitat de G. Călinescu a fost fortuită, legată – după apariția **Istoriei literaturii** (1941) de accentuarea resentimentelor fascizante. Lucrurile au luat apoi o nouă turnură scurt timp după eliberarea țării și – treptat – au renunțat la cronica literară și Perpessicius și Șerban Cioculescu și chiar Al. Piru și A. Marino.

Treptat au început să se afirme nume noi care, în măsura în care au știut să depășească ingerințele dogmatic-sociologiste, au dezvoltat și unii dezvoltă încă – deși sporadic – o activitate vrednică de consemnat. Dintre aceștia, mai ales Dumitru Micu, Ov. S. Crohmălniceanu, Lucian Raicu au dat și opere de sinteză, monografii și studii de care incontestabil se va ține seamă. Dar nucleul de incandescență al acestor opere, nucleu care le explică geneza, rămîne cronica literară.

Și totuși, cu foarte puține excepții, revistele par încă a nutri rezerve de principiu și chiar de conjunctură în legătură cu această rubrică pe care cititorii o urmăresc cu un interes ce nu trebuie dezamăgit. Fluctuațiile prea frecvente ale semănăturilor, faptul că un critic deține prea scurtă vreme calitatea de cronicar al unei reviste se explică, poate, și prin lipsa de fermitate a criteriilor estetice la care aderă o publicație sau alta, după cum, pe de altă parte, absența acestora se poate explica și prin fluctuația de care vorbim.

În legătură cu această situație care conturează și un cerc vicios se poate discuta și o altă chestiune : în ce măsură cronica literară (și – evident – cronicarul) angajează punctele de vedere, programul unei reviste ? Relația rămîne, între cronicar și revistă, foarte strînsă, chiar dacă acesta din urmă răspunde pentru afirmațiile sale cu propria sa conștiință de critic. La un moment dat, de exemplu, G. Ivașcu, conducătorul revistei „Contemporanul", a fost în situația de a lua atitudine în coloanele publicației respective față de unele puncte de vedere ale lui N. Manolescu, cronicarul literar al redacției, exprimate în studiul despre „Metamorfozele poeziei". Faptul subliniază implicația presupusă (și reală) între opiniile emise în cadrul cronicilor literare și programul estetic al oricărei publicații. Se deduce atunci necesitatea unui acord al principiilor, pe terenul comun al angajării în actualitate. Pe de altă parte, chiar atunci cînd e asigurată o identitate de vederi între cronicar și redacția revistei, se întîmplă ca, solicitați pe diverse planuri, critici de verificat talent și sagacitate, renunță prea ușor la activitatea continuă și sistematică a

cronicii literare. Cea mai lăudabilă consecvență o dovedește același N. Manolescu, cronicarul de la „Contemporanul" care de mulți ani, dincolo de oscilațiile și controversele iscate, nu pregetă să-și spună părerea despre cărțile ce apar, desfășurînd o activitate pentru care probează incontestabilă pasiune. Că, în timp, cronicarul și-a format un sistem propriu de referințe, că gustul și experiența sa au evoluat tocmai prin exercițiul constant al foiletonului critic o dovedește lucrarea sa de istorie literară (creatoare !) **Contradicția lui Maiorescu** (1970).

Autorul a cultivat multă vreme, în calitate de cronicar literar, aprecierea estetică directă, subiectivă în înțelesul desprinderii de contingent și de ingerințele funcționalității culturale a literaturii. Monografia ca formulă a criticii complete era privită anterior de acesta cu reticențele eseistului care ia totul de la capăt, făcînd „tabula rasa" de opiniile preformate care adesea se pot dovedi prejudecăți dar și de precizările cu rol de obiectivare. Or, cînd a fost vorba, ca acum, să scrie o lucrare mai amplă dedicată unei personalități polivalente și de mare autoritate nu numai în epoca sa ci și astăzi, N. Manolescu nu a putut evita latura documentară și însăși structura monografică. E adevărat, **Contradicția lui Maiorescu** pornește de la un punct de vedere original, dezvoltat printr-o serie de speculații, astfel că opera nu este școlărește limitată în enumerarea unor date, ediții, citate ; acestea, însă, nu sînt neglijate — cu toate că omisiuni sau interpretări prea libere ar putea fi reproșate, poate, de unii specialiști. Și în acest caz, se dovedește că elaborarea subiectivă a criticului parcurge drumul obiectivării prin argumentare. De aceea portretul maiorescian pe care ni-l propune acum criticul merită a fi primit, discutat, considerîndu-l ca o contribuție remarcabilă, după acelea ale lui Vianu și Lovinescu.

Prezența atît de activă și destul de îndelungată a lui N. Manolescu în calitate de cronicar literar ne face să regretăm, în schimb, îndepărtarea relativă (în sensul manifestărilor mai sporadice) din cîmpul dezbaterilor asupra cărților de poezie, critică, proză, dramaturgie, a unor nume ca Valeriu Râpeanu, Eugen Simion, Matei Călinescu, Ion Dodu Bălan — cu toții, critici care au dovedit finețe și o manifestă înclinare spre construcțiile de sinteză. Dar sintezele nu exclud aprecierile la obiect ci — dimpotrivă — își trag seva din ele.

Am vorbit de îndepărtarea numai **relativă** a autorilor citați de încordările pe care le pretinde susținerea unor rubrici, — ceea

ce nu echivalează cu o absență. Este, mai curînd, un mod de abstragere pentru cei în cauză și pentru mulți alții din cîmpul unor patimi adesea prea accentuate. În felul acesta, manifestă o detașare tot mai marcată și critici ca Mircea Tomuș, Dimitrie Costea, Ion Sîrbu, Al. Andriescu. „Tribuna" și-a apropiat nume noi de critici (Ion Vlad, Victor Felea) dar nu uităm că cronica literară a impus cu ani în urmă în săptămînalul de la Cluj numele lui I. Oarcăsu, Al. Căprariu, Ion Lungu, Radu Enescu. Fiecare din aceștia sînt autori de volume, au pregătit sau pregătesc lucrări de anvergură. De ce atunci această decizie oarecum sceptică, această retragere dincolo de zona în care nu rareori se aprind flăcările celor mai dîrze pasiuni ? În acest sens merită apreciată, în schimb, perseverența rafinată a lui Ion Negoițescu, rîvna lui Nicolae Balotă, fuguozitatea mult mai tinerilor Mihai Ungheanu și Laurențiu Ulici.

Prin aceste nume pe care le-am citat, și prin altele încă, se poate risca afirmația că, în momentul de față, critica noastră a depășit acum momentele de impas, așa cum au fost și cîte au fost cînd erau la modă afirmațiile sociologist-dogmatice, urmate repede de altele, impresionist-dogmatice, după cum a depășit și istorismul erudit al criticii eronat numită universitară. O manifestare mult mai nuanțată a preferințelor și modalităților personale pare a se statornici, pe temeiul primordialității esteticului, însă fără disprețul integrării istorice a valorilor. Face Al. Dima, Const. Ciopraga, Ion Vlad sau Liviu Leonte critică „universitară" pentru că respectă cerința (axiomatic dedusă din necesitatea ierarhizării valorilor) integrării în coordonate de spațiu și de timp ? Nu sîntem de această părere. Însă nutrim convingerea că, prin participarea cît mai decisă și mai sistematică la discutarea creației literare contemporane, personalitățile de vocație și de cultură profund sedimentată își vor dobîndi acea autoritate de care o literatură are nevoie, mai ales în perioadele de ascensiune, așa cum pare a se recomanda aceea a anilor 70.

Critica publicistică

Cronica literară – specie ale cărei coordonate am încercat a le contura cu alt prilej (fără tendința de a le privi dogmatic, ca pe niște reguli fixe) și-a avut pasionații săi în trecut și îi are și astăzi. Printre aceștia se numără autorii care ne-au oferit și volume interesante, permițîndu-ne o privire globală asupra punctelor lor de vedere, asupra perspicacității critice și a eficienții judecăților emise în timp. Ne vom referi în cele ce urmează la cîteva cărți care profilează activitatea unor critici cu o mai mare aderență la problemele literare actuale, dezbătute și reluate în varii chipuri în ultimii ani.

În ceea ce-l privește pe Ion Dodu Bălan, intervențiile sale de multe ori impetuoase, recomandă un autor ale cărui convingeri nu oscilează capricios. Fără a exclude evoluția firească și necesară a ideilor, atitudinea aceasta este pusă în lumină mai mult prin formula criticii publicistice, angajate, menite a stimula discuțiile, înlăturînd nu odată prejudecățile rezistente, îndemnînd la acțiuni devotate pentru repunerea în circulație a unor valori ignorate sau pe nedrept minimalizate.

Consonant cu orientarea amintită, volumul la care mă refer poartă titlul **Valori literare.** După o perioadă care s-a ilustrat, destul de regretabil, și printr-o oarecare confuzie de valori, datorită unor puncte de vedere care acordau prea mic spațiu specificului artistic și celui național, istoria și critica literară a desfășurat și desfășoară o tenace acțiune de reconstituire a tabelei de valori, în spiritul unei cercetări multilaterale, profunde, la adăpost de îngustimile oricărui dogmatism.

I.D. Bălan a adus o contribuție notabilă la îndeplinirea operei enunțate, ale cărei coordonate se situează în cîmpul mai larg al întregii culturi. Aflăm aici unul din aspectele definitorii ale activității sale și eseul programatic **Criterii în judecata de valoare** dovedește că e vorba de un punct de vedere deliberat : critica are nobila îndatorire de a se aplica asupra literaturii, dar cu bogăția întregii culturi. În adevăr, preocupările autorului, prezente în cartea sa, și modalitățile demonstrației arată că I.D. Bălan privește literatura ca un fenomen specific, însă în același timp integrat în ansamblul culturii. În acest sens remarcăm, pe de o parte, predilecta sa zăbovire în cercetarea răsunetului pe care fiecare operă l-a avut sau îl mai are în plămădirea și perpetuarea unei spiritualități aparte, proprii poporului nostru ; pe de altă parte, aceeași conștiință a prelungirii valorilor literare în zonele eticii și ale psihologiei sociale îl determină pe autor să abordeze figuri sau momente culturale de un profil mai larg, contingente literaturii prin direcționarea istorică ce o realizează. Alecsandri este numit astfel, potrivit formulării lui Hasdeu, „columbul poeziei noastre populare", evidențiindu-i-se meritul de a fi făcut „cunoscut pentru întreaga lume, universul spiritual al poporului nostru" ; Creangă este „Ion cel Mare — fiul răzeșului din Humulești, care venea de demult și de departe, din începuturile istorice ale acestui popor" și reprezintă „sinteza în timp și spațiu a sensibilității și gîndirii populare" ; pertinente observații aflăm și în legătură cu izvoarele folclorice ale creației eminesciene ; lui N. Iorga i se dedică o fișă îndoliată ca unui adevărat **pater patriae.** Comunicarea intimă și multilaterală a literaturii cu celelalte ramuri ale culturii justifică și discutarea unor vrednicii consacrate exclusiv culegerii neprețuitelor zăcăminte folclorice (Gh. Dem. Teodorescu, Al. Vasiliu-Tătărușî) sau promotori ai culturii (Iosif Vulcan ș.a.).

Preocupările acestea subliniază și mai mult opinia lui I. D. Bălan cu privire la rolul criticii : „tipul criticului de cabinet s-a perimat". El nu este un simplu martor al epocii, ci un gînditor cu spirit sintetic și care procedînd cu suplețe trebuie să evite „rigiditatea dogmatică" dar și „arbitrarul subiectivist". Criteriul esențial al valorificării rămîne acela al confruntării operei de artă cu viața ,și autorul demonstrează necesitatea acestei operații, servindu-se și de unele afirmații clare ale unui critic nemarxist ca Gaëtan Picon („a vorbi de o operă înseamnă a urca pînă la realitatea care-i preexistă și a întreprinde descrierea

acestei realități"). Dar confruntarea ce ni se recomandă rămîne inoperantă și derutează dacă e înțeleasă arbitrar. Aici, I. D. Bălan face o disociere ce merită a fi reținută : „criticul nu are de confruntat cartea cu adevărul particular al unei anumite parcele de realitate, al unor cazuri determinate de la care a plecat, eventual, scriitorul. El va raporta cartea la întreg contextul de experiență al epocii" (p. 324). În orice caz, punctul de plecare este comprehensiv și dezvoltarea lui, mai cu seamă prin studiile dedicate lui Goga, Slavici, Blaga, — cele mai întinse și cele mai solid închegate în volumul la care mă refer — îi verifică fertilitatea. Ele aduc, evident, un plus de lumină și de adevăr în înțelegerea operei acestor mari exponenți ai creativității românești. Menționez totuși că, în cercetarea monografică a operei lui Goga, autorul mai folosește o imagine dihotomică, **(Fețele lui Ianus** — este titlul capitolului introductiv), sugerînd, poate neintenționat, o structură sufletească mult simplificată și chiar duplicitară. E vorba și aici, ca și în alte locuri, de o formulare discutabilă căci onestitatea omului nu poate fi pusă la îndoială, și I. D. Bălan demonstrează aceasta. De altfel, publicat separat, studiul despre Goga a fost discutat de critică, încît aici voi sublinia numai în treacăt detectarea de către autor a valorilor estetice conținute în poezia socială și patriotică, dezvăluirea sensurilor laice ale imaginisticii religioase, punerea în valoare a mișcătoarelor „cîntece de dragoste și de petrecere," în centrul cărora stă figura lui Lae Chiorul.

O atentă cercetare la obiect, dezvăluind aspecte mai puțin cunoscute ale autorului **Marei** este cea intitulată : **Ioan Slavici : Opera dramatică și liniștea epică**. Și aici, însă, aflăm unele formulări astăzi inadecvate la adresa „Junimii" și a „Convorbirilor literare" (pp. 69,70).

Valorile literare pe care I. D. Bălan le discută și le prezintă, din unghiuri nu odată inedite, sînt situate în timp într-o lungă perioadă a istoriei noastre, cam din vremea răspîndirii Alexandriei și pînă la Blaga, Călinescu, trecînd prin Coșbuc, Iosif, Anghel, Agârbiceanu, Ion Marin Sadoveanu, Tudor Vianu. **Distincțiile critice** care constituie cea de a doua secțiune a volumului cuprind cronici asupra unor lucrări actuale, în majoritate reeditări sau monografii. Trebuie să înțelegem oare că preferințele criticului se îndreaptă exclusiv spre valorile deja constituite ? Un răspuns categoric, ținînd seama și de restul activității sale publicistice este mai greu de dat. Probabil

însă că prin ordonarea ce a dat-o cărții, – în care sînt incluse și articole ocazionale, glosări pe marginea unor date festive, (**Biruit-o gîndul, G. Călinescu sexagenar** ș.a.) autorul a urmărit să sublinieze necesitatea acelui context spiritual specific, obiectiv, fără de care creația prezentă rămîne de neînțeles. Poate s-ar fi cuvenit ca această idee să fi fost mai răspicat afirmată și demonstrată prin studii sau eseuri reprezentative referitoare la continuitatea culturii, relațiile dintre tradiție și inovație etc. Desigur, nu-i putem pretinde unui autor ceea ce el n-a intenționat să ne ofere. În cazul de față, observația nu are sensul unui reproș, ci mai degrabă a unei indicații menită a sugera cititorilor ansamblul problemelor de care Ion Dodu Bălan se arată preocupat în acest volum și spiritul rezolvărilor pe care el le aduce sau le enunță.

*

Vocația critică a lui Ion Oarcăsu s-a verificat, în timp, nu numai prin articolele din periodice, ci și prin volume ca **Opinii despre poezie, Oglinzi paralele și Prezențe poetice.** Cititorul atent a avut ocazia să afle utile puncte de plecare rezultate din afirmarea răspicată a specificului expresiei lirice. Participarea susținută la disputele menite să înlăture conformismul dogmatic, prejudecățile apologetice sau confuzia de planuri între artă și ideologie, căldura cu care era încă de pe atunci privit și discutat aportul schimbului de mîine al literaturii – toate acestea atrăgeau luarea aminte, asigurîndu-i autorului o reală audiență în rîndurile amatorilor de poezie.

Ne vom opri în cele ce urmează mai mult asupra volumului **Oglinzi paralele,** pentru că aici aflăm accentuate unele preocupări toeretice care interesează în mod deosebit condiția însăși a criticii literare. Cercetarea raporturilor dintre literatură și filozofie (p. 129–151) oferă, într-o imagine rotunjită, o perspectivă de ansamblu, desigur fără iluzoria pretenție a soluțiilor definitive.

Pentru a determina natura preocupărilor legate de critică, justificîndu-și propria sa opțiune, Ion Oarcăsu face mai întîi o ochire succintă asupra evoluției acestui domeniu de activitate spirituală. „Critica nu este numai arta de a gusta, ci și arta de a înțelege prin inteligență opera" – arată autorul, fără a exagera însă nici una din atitudinile citate. Încadrarea pro-

blemei, cercetarea și complexitatea istoriei ideilor literare îl ferește de exagerări într-un sens sau altul. Critica „are și menirea să analizeze și să ordoneze valorile". Pornind de aici, autorul discută carențele unilateralității și, reluînd punctul de vedere al lui Ibrăileanu privitor la „critica completă" (dezvoltat ulterior de G. Călinescu) pledează pentru o justificată critică nuanțată, fundamentată, se înțelege, pe valoarea estetică, fără a neglija însă toate celelalte determinări ale actului de creație. Ion Oarcăsu crede în critica științifică, în înțelesul doctrinei marxiste și sub acest raport observă că „tendinței mai vechi, de uniformizare sociologică, i se opune acum o tendință contrară, pronunțat estetică – lucru foarte lăudabil în principiu – dar care evită interpretarea complexă, multilaterală a fenomenului literar, în toate implicațiile posibile". Afirmațiilor privind insuficiența viziunii sociologice care „subordonează prea rigid funcția estetică a operei unor determinări exterioare" – sînt, în orice caz, justificate și mai mult decît necesare.

Tocmai de aceea, apreciind poziția fermă a autorului împotriva erorilor provenite din considerații teoretice unilaterale, normative, nu putem sesiza logica nemulțumirii atît de categorice a lui Nicolae Manolescu. În „Contemporanul" (Nr. 43/1098) acesta nega atît cărții lui I. Oarcăsu (ca și volumului **Poeți contemporani** de Aurel Martin) orice merit, pentru un presupus „dogmatism ideologic" care, dacă ar fi demonstrat, ar însemna, în adevăr, o „neîntîlnire cu ceea ce **este** literatura, poezia", iar critica celor în cauză ar fi un exercițiu mimetic. A respinge orice încercare de abordare teoretică a actului critic („a devenit un obicei al criticilor să se întrebe dacă sînt creatori sau oameni de știință. Însă întrebarea, ea însăși, n-are nici o valoare „științifică", abstractă, și trebuie trăită...") ni se pare o încercare de a sustrage domeniul criticii oricărei determinări obiective. În fond, întrebarea s-a pus și – fără a avea soluții închise – ea se pune mereu, în condiții istorice date, mai ales atunci cînd, printr-un firesc proces evolutiv, o restructurare a ideilor se impune cu necesitate. G. Călinescu nu a avut nici o reținere în afirmarea importanței situării în timp atît a operei literare supuse receptării critice cît și, cu atît mai mult, a concepției care ordonează un anumit domeniu al disciplinelor noologice. Combătînd abuzul factologiei și al istorismului în aprecierea operelor artistice, autorul **Principiilor de estetică** atrăgea atenția, cu intuiție vaticinatorie și asupra reversului acestei atitu-

dini : „Preferința pentru formulările aforistice ne poate da o impacientă pentru epic, adică pentru cursul istoric" **(Cronicile optimistului,** p. 377). O asemenea impacientă și nu numai față de situarea istorică, dar și în fața tentativelor de interpretare sistematică, logică, a fenomenului literar, ca moment secund, posterior percepției estetice pure, „trăite", cum ar spune criticul de la „Contemporanul" se face remarcată încă. Neînțelegerea vine tocmai de aici, din contestarea rolului explicativ al criticii. Dar critica, în absența misiunii de explicitare a judecății de valoare (estetice) rămîne o colecție de exclamații sau, cînd năzuiește să reconstituie o emoție estetică pură (ceea ce rămîne în ordinea idealității) devine o critică strict poematică. A cere, în acest caz, argumentarea actului apreciativ și încadrarea operei în contextul creației naționale și universale echivalează, pentru susținătorii acestui punct de vedere, cu un îndemn la sacrilegiu. Postura aceasta rămîne posibilă, deși nu-i ceva nou, reprobabil rămînînd doar stilul sentențios. „Poezia (reiau o distincție făcută) nu semnifică, ci exprimă" — spune N. Manolescu, și nu mai crede utilă argumentarea („distincția e făcută" și — pare a ne sugera autorul — e definitivă.) „Lipsa de percepție critică e desăvîrșită" — afirmă același critic etc. etc. Orice ține de semnificație și nu de expresie e considerat „dogmatism ideologic", deci „pseudocritică". Afirmările apodictice, sentințele definitive, duc însă la intoleranță și, în cele din urmă, la dogmatism, în speță, un nou dogmatism, situat la alt pol.

Ion Oarcăsu lasă mult în urmă aceste pante lunecoase în interpretarea fenomenului literar, datorită mai ales spiritului istoric cu care abordează, așa cum arătam, fie raporturile între literatură și critică, fie acelea între literatură și filozofie. Această deschidere metodologică, asociată criteriului estetic care rămîne element fundamental în determinarea valorii, permite retrospective deosebit de fertile, înlăturînd riscurile rătăcirilor unilaterale. „Unghiul estetic este hotărîtor — conchide autorul, la capătul unei demonstrații convingătoare ; el determină, în ultimă instanță, calitatea sintezei, obținută din elemente relativ neutre, independente" **(Literatură și filozofie,** p. 139). Specificul artei, arată autorul, „lucrează ca un fapt calitativ : atrage, transformă, asimilează, iar unde nu poate decanta respinge impuritățile, cu o decizie lăuntrică neșovăitoare" (p. 145).

Fără îndoială, – şi e firesc să fie aşa – unele propoziţii ale lui Ion Orcăsu sînt amendabile, ceea ce nu justifică ignorarea lor. Clasificarea aparte a concepţiilor filozofice nemarxiste „favorizînd absurdul şi incertitudinea (filozofiile ezoterice ale orientului, unele concepţii idealiste europene)" poate părea rigidă şi, în orice caz, reduce posibilităţile dialogului. Este important însă că, în ansamblu, ideile criticului permit meditarea, fără prejudecăţi, asupra teoriei artei, oferind perspective discuţiilor la obiect, adică criticii publicistice propriu zise, la o ţinută care onorează tradiţiile genului. De pildă, autorul scrie : „În această zonă de calmă interferare (între literatură şi filozofie) nu se pregăteşte, cum ar crede unii, dispariţia literaturii, a artei în genere, deci trecerea de la sensibil la conceptual, ci forme noi, evoluate, de adaptare" – ceea ce defineşte poziţia unei receptivităţi mai largi în aprecierea operelor literare, relevabilă în discutarea unor autori şi cărţi. Acelaşi neastîmpăr al criticului, cunoscut încă din volumul **Opinii despre poezie** acelaşi stil oral, prin care autorul cronicilor se dovedeşte prezent, pasionat de idei, neconciliant, ne întîmpină în partea volumului dedicată analizelor la obiect. De la Goga şi Pavel Dan la Ion Lăncrănjan, de la Arghezi la Ana Blandiana sau Ion Alexandru, aprecierile sînt diferenţiate în funcţie de profilul scriitorilor, de viziunea lor proprie, de realizările anterioare. Observaţii pertinente ne întîmpină, bunăoară, în legătură cu poezia lui B. Fundoianu autor care, socotit tradiţionalist, în fond, „sufere de nelinişti şi claustrări moderne", dar unifică realmente cele două perioade ale creaţiei sale (ca poet de limbă română şi, ulterior, de limbă franceză). Cu aceeaşi aplicare, aş spune, simpatetică, autorul discută lirica Anei Blandiana, ale cărei versuri din **Cumînţenia pămîntului** reuşesc să dezvăluie setea de absolut figurată plastic de Brâncuşi. Orientîndu-se în genere către „o viziune interogatorie", gestul poetei e relevabil, între altele şi prin „tensiunea lucidă" proprie acestui temperament liric. La Vasile Rebreanu sînt surprinse şi urmărite cele „două căi narative" (lirică şi analitică), ambele alternîndu-se şi configurînd proza atît de personală a scriitorului. Grija de a distinge timbrul propriu se vădeşte şi în comentarea poeţilor pe care-i discută la întîiele apariţii în volum (Noi „luceferi" : Mariana Costescu, Corneliu Sturzu, N. Prelipceanu).

Punctele de plecare teoretice și analizele la obiect nu prezintă, în volumul lui I. Oarcăsu, contraziceri. Criticul evită un răspuns anticipativ la întrebarea ce și-o pune asupra dezvoltării de viitor a domeniului, dar opțiunea e făcută. Critica rămîne pentru el o „oglindă paralelă, energie intelectuală și vocația aplicată obiectului literar."

*

Fără a face profesii de credință exprese, Al. Căprariu, autorul volumului **Jurnal literar,** nu se îndepărtează, în fond, de concepția „oglinzilor paralele" adică de reflectarea, în critică, prin varii mijloace, a valențelor artistice iradiate de operele ce configurează, la un moment dat, creația lirică, epică sau dramatică. Precizarea e necesară pentru că stilul foiletoanelor sale este, adesea, poematic, însă fără pretenția unor glosări independente, fără prezumțiozitate atît de fastidioasă adesea, a evocării lirice .Autorul e interesat de o sferă mai largă a fenomenului literar ca act cultural, vizînd modul specific de manifestare a spiritualității poporului nostru. Al. Căprariu scrie insistent despre Arghezi și G. Călinescu, despre Vianu și Ion Barbu, Geo Bogza, Al. Al. Philippide, Horia Lovinescu și mulți alți scriitori de ieri și de azi. Se ocupă de volumele de versuri dar, în egală măsură, de cele de proză, de teatru, și chiar despre o monografie ca aceea consacrată de Petru Comarnescu neuitatului pictor Luchian. Într-o altă secțiune a cărții sale aflăm informații și comentarii de istorie a artei (Eminescu, – apoi Caragiale – cronicari dramatici). În sfîrșit, autorul manifestă un interes deosebit față de fenomenul literar și cultural de peste hotare. În acest sens se înserează opiniile despre Brecht, Esenin, Stanislavski, Șolohov sau Sartre. Ideea implicată în suita de portrete și comentarii care alcătuiesc axa volumului este aceea a integrării creației românești în universalitate. Menționabil este, sub acest raport, eseul-postfață, conceput într-o manieră alegorică : „La început albatrosul a fost orb... Trăia sub cerul senin al Eladei" etc. Aripile întinse ale păsării cîntate de poeți se rotesc mereu, ajung la Roma și de aici la Pontul Euxin, învăluind cîntecul lui Ovidiu, Dante, Villon, Sha-

kespeare, Byron, Whitman, autorul anonim al Mioriței noastre, apoi Eminescu, Pușkin, Esenin, Maiakovski, Baudelaire, Gorki, Arghezi, Labiș, sînt, rînd pe rînd, ipostazieri succesive ale albatrosului. Imaginea sugerează măreția umană și elevația spirituală pe care o generează creația autentică. Valorile românești sînt incluse acestui periplu al valorilor umanității. Concepția este de sorginte iluministă, filtrată de aspirații axiologice contemporane. Actul creator este interpretat consecvent în lumina acestui punct de vedere menit să scoată în relief finalitățile etice ale literaturii și artei, în acele zone rarefiate unde esteticul se întîlnește cu eticul. Autorul refuză didacticismul, dar are mereu în vedere răsunetul profund al poeziei în conștiințe. Analizele sale nu sînt mai puțin riguroase, încercarea lor de a contura profilul fiecărui scriitor discutat nu lipsește și — uneori — (ca în cazul lui Șt. Aug. Doinaș, Ion Brad, Emil Botta sau Radu Stanca), rezultatele sînt convingătoare. Criticul folosește larg citatul, comentariul tinzînd a sugera și a însoți mereu tensiunea lirică a pieselor care-i trezesc emoția. Procedeul este binevenit, atîta timp cît nu conduce — și conduce pe alocuri — la caloriile și la o ușoară grandiloc-venţă : „universul artei lui Emil Botta, fabulos paradis străbătut de bucurii și dureri, cu mereu schimbătoare contururi în lumina beată a lunii..." etc. Stilul „frumos", devine cîteodată o frînă a ideilor, lăsînd să se strecoare, sub străluciri de paradă, locul comun. Dar nu-i vorba, aici ,de o caracteristică a scrisului lui Al. Căprariu, ci mai curînd de o înlesnire a condeiului care s-ar cere mai sever supravegheată, cu atît mai mult cu cît autorul prezintă idei și interpretări demne de interes. De exemplu, adîncirea comparației între portretele călinesciene din **Scrinul negru** și **Viețile paralele** ale lui Plutarh (ipoteză sugerată de romancier în textul cărții) aduce un punct de vedere fecund în exegeza romanului. Discutarea tarelor psihologiei lui Ioanide, angrenînd prezența sa de erou concret și nu semnificația artistică a personajului literar nu-și are, însă, locul în critică. De asemenea, unele considerații asupra ultimei piese a lui Camil Petrescu (**Caragiale în vremea lui**) sînt sprijinite mai mult asupra semnificațiilor ideologice și etice (ca mesaj) ale lucrării, valoarea fiind axiomatic presupusă.

Comentariul faptului literar curent, interesul pentru evaluarea cît mai complexă a figurilor ce direcționează actualitatea culturii, îl prezintă pe Al. Căprariu ca un spirit atașat valorilor, receptiv față de aspectele inedite, dispus să mediteze insistent, să disece și să desprindă permanențele de ceea ce rămîne efemer. Aflăm astfel la autorul clujean o altă fațetă a criticii publicistice, mai puțin impetuoasă, mai lirică, însă mai atentă la nuanțe, discernînd elementele care fixează profilul spiritual al omului și al culturii actuale.

Critică universitară?

Teoretician de formație filozofică al artei, Al. Dima nu s-a mărginit la ceea ce, într-o accepție derivată a termenului, s-a numit critică universitară. Cu alte cuvinte, autorul nu pornește la analiza fenomenului literar din perspectiva unor norme aprioric stabilite, deduse pe cale speculativă. Dogmatismul de orice fel este poziția cea mai îndepărtată de investigațiile teoretice ale criticului și istoricului literar care, universitar fiind, își sprijină rodnic concluziile pe cercetarea vie efectuată, e drept, în baza unei riguroase documentări bibliografice, însă fără acea pedanterie rebarbativă care a atras după sine și accepția peiorativă, nedorită a specificării : critică **universitară.**

Dezvoltînd într-o lumină nouă preocupări mai vechi (cum ar fi acelea din **Conceptul de artă populară, Gîndirea românească în estetică** ș.a.). Al. Dima se arată atras în studiile mai recente de teoretizări legate de domeniul literaturii naționale și universale și de raporturile între ele vizînd deslușirea drumumului evolutiv al creației literare românești în context european. Se remarcă, deci, preferințele constante ale autorului pentru privirile de sinteză, valorificate în planul istoriei literare sau în acela și mai delicat ale teoriei literaturii.

Cercetarea minuțioasă a fenomenului literar nu se rezumă, în acest caz, la simple înregistrări ale unor date arhivistice ori ale unor opinii subietcive, ci ea conduce la **integrarea** obiectului analizat într-o unitate care dobîndește sensuri și calități noi. Al. Dima se ocupă, bunăoară, în volumul **Studii de istorie a teoriei literare românești** de opiniile literare ale lui

Alecu Russo sau de acelea ale lui B. P. Hasdeu (în perioada începuturilor sale) verificînd, practic, adevărul că istoria literară nu se poate lipsi de criteriile generale ale criticii literare, în speță a unei critici științifice. A aprecia ponderea ideilor lui Alecu Russo despre măiestria artistică sau despre însemnătatea poeziei populare, a demonstra că „Russo întemeiază de fapt critica noastră literară, după aceeași metodă realistă ce se aplică și creației literare" înseamnă a aprecia implicit nivelul artistic al literaturii epocii, literatură la care se referă autorul **Cîntării României,** confruntînd părerile criticului cu valoarea reală a operelor discutate, cu alte opinii contemporane lui, și reliefînd în cele din urmă contribuția personală, caracterul înaintat al vederilor scriitorului moldovean.

Cercetările interprinse de Al. Dima se disting, în adevăr, prin această unitate a procedării, criticul literar fiind prezent la tot pasul, ajutîndu-l pe istoricul literar să fixeze profilul unui autor sau al unei epoci prin prizma concepțiilor și a spiritului artistic dezvoltat al actualității.

Autorul își îndreaptă în mod special atenția asupra teoriei literare, întreprinzînd cercetări sistematice. În volumul citat aflăm cinci studii care se referă la cîteva importante „momente din istoria teoriei noastre literare", începînd cu epoca pașoptistă, – din care autorul reliefează figura lui Alecu Russo, sublinînd laturi inedite ale teoriei sale literare – și continuînd cu B. P. Hasdeu, apoi cu contribuția adusă de revista „Contemporanul" și de scriitori ca I. L. Caragiale și Duiliu Zamfirescu.

Valorificînd ideile avansate de Alecu Russo, autorul studiului corectează unele aprecieri greșite sau unilaterale cum este și aceea a lui Ibrăileanu. Înlăturînd deci și atitudinea mai mult negativistă a istoriei literare mai vechi, Al. Dima pune în lumină în chip convingător meritele scriitorului moldovean decedat în 1859, care vedea în literatură o „expresie a nației" – fără a neglija nici contradicțiile din sînul ei căci nația „se împarte în săraci și bogați, în stăpîni și robi... între răpitul și răpitor". Pe baza unei analize progresive, autorul reconstituie – fără acele exagerări datorate entuziasmului lipsit de suportul probelor, cum se întîmplă uneori în încercările de valorificare a moștenirii culturale – profilul spiritual al unui adevărat „ostaș al propășirii" care își depășește cu mult contemporanii.

Modul de investigație al autorului este, cum se poate vedea, sistematic. După circumscrierea problemei, cu precizarea stadiului la care au ajuns cercetările anterioare, ni se oferă bibliografia contribuțiilor de teorie literară a autorului studiat. Urmează enunțarea principalelor idei susținute, începînd cu opiniile cele mai generale care antrenează concepția asupra artei. De fiecare dată ni se oferă citatele caracteristice, însoțite de interpretarea lor, obținută, acolo unde e cazul, prin coroborarea și confruntarea diferitelor afirmații făcute în jurul aceleiași teme. Examinarea succesivă a pozițiilor luate de scriitorul analizat se încheie, de fiecare dată, cu cîte o apreciere concluzivă. Contribuțiile acestuia sînt valorificate apoi, atît în funcție de opiniile criticii și ale istoriei literare trecute — multe păreri greșite fiind, cu acest prilej, înlăturate — cît și prin încadrarea lor în atmosfera de idei a epocii în care au apărut. Cercetarea nu se oprește, totuși, nici aici, căci autorul studiului face și succinte confruntări ale concepțiilor afirmate de scriitorii discutați, cu ideile înaintate ale epocii lor, pe plan european. Meritele lui Russo sînt, de exemplu, puse în evidență într-un mod și mai adecvat datorită paralelei cu Belinski. Hasdeu este privit la început în lumina atmosferei culturale din perioada studiilor și a începuturilor sale literare. Mai departe, sînt relatate și preferințele lui din literatura universală și, cu acest prilej, cititorul află de întinsele cunoștințe ale scriitorului român care selecta critic orientarea artistică (în privința dramei istorice) a unui lung șir de autori, începînd cu Sofocle, Euripide, Aristofan, Plaut, pînă la Molière, Beaumarchais, Goethe, Walter Scott, Bacon. Tot așa, notăm în mod deosebit contribuția lui Al. Dima privind locul ocupat de Gherea în cadrul criticii științifice europene. Depășind concepția lui Taine, Gherea stă alături de Paul Lafargue, Franz Mehring și Plehanov pe care, însă, i-a devansat în timp.

Vechea istorie literară a trecut în fugă peste perioada ieșeană a vieții lui Hasdeu, cu toate că ea înmănunchiază preocupări și atitudini din cele mai importante, cu ecou direct în epoca respectivă. Al. Dima examinează formația intelectuală a savantului cu o privire specială asupra situației politico-sociale și ideologice de atunci în imperiul țarist, trece la prezentarea situației economico-sociale și a culturii din țara noastră în jurul anului 1857 (anul cînd scriitorul vine la Iași),

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREȘTI

citînd apoi lucrările de critică literară, dramatică și beletristică publicate de scriitor în revistele ieșene ale vremii.

Autorul nu se lasă nici o clipă purtat de imboldul apologetic, exagerînd meritele și importanța ideilor susținute de autorii pe care-i studiază. Cenzurînd cu grijă afirmațiile acestora, cercetătorul sesizează cu exactitate limitele. Uneori, însă, precauțiile critice ne apar excesive. Astfel, afirmația potrivit căreia Hașdeu ar fi acordat o prea mare însemnătate imaginației nu ni se pare suficient fundată. Hasdeu considera ideea **poetică** drept cel mai de seamă element al poeziei — și importanța acestei opinii afirmate în 1863 se cuvenea poate și mai mult accentuată, ținînd seama că este cea dintîi încercare făcută la noi de a surprinde structura intimă și specificul artistic al poeziei. Dar teoreticianul nostru asimila ideea poetică imaginației, ceea ce, pînă la un punct, este perfect adevărat. Al. Dima socotește însă că afirmația „imaginațiunea e cauza, esența și criteriul poeziei" ar proba supraevaluarea rolului imaginației. Din expunerea lui Hasdeu s-ar putea deduce însă că teoreticianul poeziei se gîndea de fapt, cînd vorbea de imaginație, mai ales la facultatea de a **idéa,** deci la elaborarea ideii poetice, și numai insuficiențele de vocabular explicabile pentru acea epocă, îl făceau să asimîlize pe de-a-ntregul imaginația cu „nodul sau sîmburele poeziei". Scriitorul căuta diferența specifică necesară definirii ideii poetice. Cu finețe analitică, autorul studiului despre Hașdeu remarcă însă o idee deosebit de valoroasă a scriitorului și anume aceea că specificul național al culturii nu se reduce exclusiv la specificul țărănesc. În piesele cu conținut social ale lui Alecsandri, cum ar fi **Sgîrcitul risipitor** sau **Boieri și ciocoi,** Hasdeu „identifică (. . .) reflectarea veridică a celui mai tipic fenomen social al timpului : coaliția burghezo-moșierească și insistă asupra semnificației ideologice a comediei". Relevînd aceste aspecte ale realității sociale, nu s-ar fi putut susține că piesa lui Alecsandri nu aparține culturii naționale. Adîncindu-și analiza, Al. Dima subliniază importanța acordată de Hasdeu conținutului operei literare (fapt care explică și prețuirea acordată de el poeziei filozofice), remarcînd totodată și **eroarea** în care cădea teoreticianul cînd considera că **forma** este ceva posterior și arbitrar care îmbracă **fondul.** Supraevaluarea fondului — trebuie să adăugăm — pe lîngă ruperea în două a unității dialectice care constituie opera de artă, ar fi putut duce și la concluzia ignorării specificului

artistic. Dezvoltările prețioase ale lui Hasdeu referitoare la structura operei de artă și la importanța compoziției dovedesc, însă, că eroarea teoreticianului nu a avut asemenea urmări — ceeea ce reflectă de altfel și contradicțiile gîndirii teoretice a autorului piesei **Răzvan și Vidra.**

Nu ne mai oprim asupra celorlalte studii din volumul citat, decît pentru a releva acea **„Propunere pentru o periodizare științifică a istoriei literaturii române"** din finalul cărții, edificatoare asupra punctului de vedere reprezentat de autor în contextul istoriei și teoriei literare actuale. Al. Dima demonstrează mai întîi neajunsurile încercărilor anterioare de periodizare care folosesc criterii întîmplătoare, ca acela al cronologiei, al personalităților, al generațiilor sau altele, eclectice. Autorul insistă asupra necesității încadrării „procesului literar în desfășurarea largă a marilor formații economico-sociale și a epocilor și a perioadelor de tranziție", observînd însă că atît „absorbirea completă a periodizării istoriei literare în cea a istoriei în genere cît și exclusivitatea periodizării specifice (numai a literaturii, fără a ține seama de istoria generală a societății) reprezintă poziții eronate : sociologism în primul caz, estetism în cel de al doilea. Autorul înclină către o soluție mixtă în sensul că „înăuntrul periodizării economico-sociale, trebuie încadrată cealaltă periodizare, intreprinsă pe criteriul specificității fenomenului literar ca artă".

Pornind de aici, Al. Dima își expune propunerea sa, argumentată amplu (și în care încadrează și folclorul) începînd cu perioada de trecere la feudalism (secolul IV—X). Motivația expusă este convingătoare, autorul izbutind să ne ofere o schiță a istoriei noastre literare care nu lasă în afară aspectele diverse ale literaturii artistice. Cum era și firesc, disputa implică mai multă pasiune, în măsura în care autorul se apropie cu propunerea sa de istoria literară a secolului al XIX-lea care iscă semne de întrebare mai numeroase. S-ar putea face, de pildă, observația că acceptarea drept limită (convențională) a unei epoci, a unei date calendaristice furnizată de cercetarea de arhivă — cum ar fi anul apariției unei reviste (fie că e vorba de „Convorbiri literare" sau de „Contemporanul") ar putea să confere operației periodizării o impresie de artificialitate pe cînd stabilirea unei noi epoci prin luarea drept criteriu a momentului afirmării clare a unui curent de idei ar putea s-o risipească. Activitatea creatoare a marilor clasici, Eminescu, Caragi-

ale, Creangă ar putea fi considerată, bunăoară, mai importantă în ce privește definirea epocii respective decît anul apariției unei reviste. Adevărul este că epoca următoare anului 1867 este caracterizată prin contradicții numeroase încît orice încercare de periodizare poate fi acceptată ca perfectibilă fără a fi și perfectă. Contribuția lui Al. Dima în această importantă problemă de istorie literară este, în orice caz, bogată în sugestii, avînd și meritul de a rezolva chestiuni rămase deschise în urma propunerilor făcute de alți cercetători (Lotar Rădăceanu, G. C. Nicolescu ș.a.). Cum se observă, cercetătorul îmbină mereu preocupările teoretice și cele aplicative.

Această trăsătură este în mod expres subliniată și prin volumul de studii **Conceptul de literatură universală și comparată — studii teoretice și aplicative.** Și aici este pusă în relief preocuparea constantă a autorului de a defini și a delimita noțiunile fundamentale ale literaturii și artei, revizuind opiniile afirmate în cursul evoluției respectivelor discipline, aducînd contribuții și precizări care se încheagă într-un punct de vedere unitar.

Definirea obiectului disciplinelor vizate : estetica, folcloristica, literatura universală, literatura comparată etc. prezintă un interes maxim pentru dezvoltarea cercetărilor teoretice și, în același timp, înlesnește cunoașterea și aprecierea în timp și spațiu a fenomenului artistic concret. Literatura universală ca și prima ei treaptă — literatura comparată — tind a răspunde în modul cel mai complet și sistematic acestui țel. Al. Dima își explicitează punctul de vedere prin acele succinte caracterizări de opere și autori de talie mondială, și prin studiile comparatiste mai dezvoltate privind literatura română al căror șir se încheie, ca ultimă subliniere a sensului cercetărilor sale, cu analiza conceptului de specific național al literaturii române. Studiile teoretice, debutînd, de regulă, cu schița istorică a problemei sau a domeniului în discuție, conduc la rezultate fructuoase, multe din ele constituind contribuții originale. Astfel, ideea că noțiunea de **universal** este, în literatură, opusă aceleia de **particular** și nu de **național,** cum s-a afirmat îndeobște, deschide perspective noi de înțelegere a disciplinei și clarifică multe situații controversate. Se poate afirma, astfel, existența literaturii universale chiar în antichitate ca factor obiectiv (deși — subiectiv — conștiința ei prin raportare la literatura națională se va cristaliza mai tîrziu, la începutul secolului al 19-lea. În același timp, opoziția **universal-particular** (în locul aceleia

dintre universal și național) permite să se conceapă mai adecvat conținutul noțiunii examinate, fără a-l mai confunda cu suma literaturilor naționale.

Ceea ce caracterizează, în asamblu, lucrările lui Al. Dima, este nuanțarea ideilor, argumentarea logică, armonia construcției. De pildă, autorul arată că particularitatea unei literaturi contribuie la conceptul substanțial al universalității. Notele particulare nu se referă însă numai la cadrul exterior ci, mai ales, la „specificul psihic al unui popor și concepția lui distinctă de viață" (p. 16). Deci particularul include, în literatură, universalul și ca atare observațiile referitoare la psihologia popoarelor conduc și la considerații filozofice de un caracter mai general. Oare **„Hamlet** al lui Shakespeare reprezintă exclusiv exponentul scepticismului englez, nu și expresia îndoielii generale cu privire la soarta omului" ? – se întreabă autorul. Aici atingem punctul culminant al concepției sale care explică și susține totodată pasiunea pentru ideile generale, pentru exercițiul sintezelor, interesul arătat semnificațiilor literaturii dar și celorlalte domenii ale creației. Profesorul de literatură universală de la Universitatea bucureșteană reține ca important și specific stadiul emoțional al receptării artei, dar nu se oprește aici ci trece la stabilirea unor observații valabile într-o arie mai întinsă, ajungînd la raportări și concluzii care privesc **filozofia culturii.** În acest sens este edificatoare și concepția asupra literaturii comparate căreia îi determină obiectul și granițele, (respingînd comparatismul strict factologic dar și includerea în sfera disciplinei a tuturor manifestărilor artistice) căutîndu-i perspectivele filozofice „date de caracterele cele mai generale și cele mai tipice ale fenomenelor literare, ale speciilor și genurilor, ale curentelor și școlilor, ale stilurilor etc". (p. 33). Literaturii comparate, astfel înțeleasă, îi revine „alături de literatura universală", rolul de a alcătui un tablou al raporturilor internaționale dintre literaturi **ca expresie a unor concepții umaniste de larg orizont istoric, închegînd o imagine unitară a spiritului creator. . .**" (p. 36).

Imaginea unitară a spiritului creator nu este însă niciodată definitiv încheiată și e de remarcat iarăși că ordonarea logică a judecăților esteticianului român nu păcătuiește nicăieri prin supunere față de „spiritul de sistem", nu dogmatizează și nu reduce realitatea artei la formule abstracte, aprioric determinabile. O pildă de subtilitate analitică este, în

acest sens, eseul despre „permanența realismului" unde Al. Dima combate concepțiile simplificatoare ale termenului, înțeles fie în opoziție cu „antirealismul", fie ca unic stil literar posibil. „Ambele puncte de vedere trebuie viguros contestate" – afirmă cercetătorul – ele fiind „în afară de realitatea faptelor" căci „fenomenele literare sînt extrem de complexe și intră cu greu în categorii rigid sistematice, situate pe meridiane antitetice" (p. 38). Ne amintim că, în același sens, G. Călinescu argumenta universalitatea istorică a stilurilor, ca atitudini de viață. Al. Dima teoretizează, continuînd demonstrația și pentru curente literare mai noi.

Realitatea vieții și a literaturii este într-o necontenită evoluție, și autorul izbutește să racordeze observațiile acestui adevăr fundamental, din paginile sale rezultînd acea încordare a spiritului care urmărește cu autentică emoție intelectuală diversitatea procesului literar evolutiv, extrăgînd observații și concluzii „a posteriori". Istoria literară este văzută astfel în lumina interesului suscitat de prezent, adesea studiile sale dovedind grija de a răspunde momentului actual al culturii. Autorul afirmă explicit punctele de contact între trecut și epoca noastră, schițînd căi și drumuri posibile în sensul continuității artei și culturii românești. Literatura națională se dezvoltă în baza unor permanențe psihice și de viață ale poporului, dar și în legătură cu întreaga evoluție a societății și a celorlalte literaturi. Idee prețioasă, bogat ilustrată, între altele, și prin studiile mai vechi, retipărite : **Motive hegeliene în scrisul eminescian, Afinități elective : Titu Maiorescu și Goethe** sau **Gherea în cadrul criticii europene.** Sînt cercetări bogate atît în observații de detaliu cît și în considerații sintetice, acestea din urmă extinzîndu-și aria asupra căilor de dezvoltare ale culturii românești.

Al. Dima transcende orizontul și satisfacțiile pur estetice ale criticului-artist, sau ale cronicarului ocazional, definindu-se, mai ales, ca un **critic al literaturii,** privită ca fenomen obiectiv și integrată valorilor de ansamblu ale culturii. Urmărind, de exemplu, afinitățile elective dintre Maiorescu și Goethe, autorul se referă la o „familie de spirite" deci la o anumită categorie a psihologiei artistice, la „unghiul de vedere comun clasicismului ca structură umană caracteristică și permanentă" (p. 179). Conturul personalității lui Maiorescu se desprinde astfel în

mai precise detalii, totodată – prin conducătorul **Junimii** – fiind caracterizate indirect și înțelese mai adecvat aspirațiile culturale și umane ale intelectualității epocii. (Acest punct de vedere este dezvoltat pe larg în studiul final, dedicat specificului național). Prioritatea acțiunii lui Gherea în calitate de critic marxist, înainte de Mehring, Lafargue, Plehanov, răspunde unui alt obiectiv teoretic și demonstrează îndreptățirea unui alt tip de literatură comparată : acela al cercetării **cronologice.**

Cercetarea asupra specificului național schițează o adevărată curbă evolutivă a istoriei literaturii române, cu oscilări între două atitudini : conștiința originalității și momentele de integrare în universalitate, și reveniri periodice care aduc, firește, de fiecare dată, cîștiguri noi, experiențe, opere, idei ce îmbogățesc aria valorică și ideologică a literaturii. Cu această ocazie Al. Dima reia și discuția asupra influențelor, făcînd distincție între influența **nivelatoare** și cea **catalitică** (numită așa de Blaga), acesteia din urmă lărgindu-i aria și demonstrîndu-i sensul pozitiv. În continuare, teoreticianul vede în **Conștiința originalității** cea dintîi caracteristică proprie literaturii noastre. Aceasta e urmată de aspectul **militant** care „nu privește numai evoluția teoriei literare, ci reflectă întreaga dezvoltare a beletristicii", și de contactul cu **folclorul,** „tradiție perpetuă a literaturii române, înlocuind lipsa unei epoci clasice la care alte literaturi (. . .) s-au raportat mereu". Aici, autorul face o distincție asupra căreia, în genere, nu se insistă : „gradul cel mai intens al specificității îl posedă zona particulară a folclorului", care nu are corespondențe în folclorul altor popoare. Legătura cu acest tezaur al creației populare explică și **caracterul popular** al literaturii care se exprimă și prin unitatea și accesibilitatea integrală a limbii naționale și prin procedee artistice, cum ar fi **originalitatea** producției unor mari scriitori, „de la Neculce la Budai Deleanu, de la Alecsandri la Eminescu, I. Creangă și Caragiale, de la Coșbuc și pînă la Arghezi și Sadoveanu".

Modalitatea cercetării specificului național ilustrează, așa cum se poate deduce din schițarea cîtorva aspecte, nu numai **metoda** urmată de Al. Dima ci și concepția sa după care literatura universală, departe de a însemna **„o rupere** de literaturile particulare sau naționale", dimpotrivă, le presupune. Are circulația universală, în mod precumpănitor, ceea ce e particu-

lar, specific. Şi, în definirea specificului, metoda comparativă cunoaşte o întinsă şi necesară aplicare. Orice nouă treaptă a analizelor este anunţată, astfel că lectorul este invitat să mediteze direct asupra elementelor fundamentale, beneficiind, desigur, de informaţia autorului (care, însă, nu face nici cînd paradă de erudiţie) şi de spiritul său de sinteză. Logica strînsă şi eleganţa exprimării, dispunerea gradată a argumentelor, sînt calităţi menite nu atît să impresioneze, cît să convingă oferind din plin satisfacţii intelectuale. Al. Dima nu crede în valabilitatea (exclusivă) a criticii eseistice care, în adevăr, atunci cînd uneltele nu sînt stăpînite şi de ponderea unui spirit erudit, poate luneca în impresionism şi în arbitrar.

Se poate vorbi, în cazul de faţă, de o critică universitară ? Înainte de a răspunde se cer eliminate unele confuzii. Mai întîi, această categorie nu se referă la atributele şi atribuţiile universitare ale unui critic, care pot fi întîmplătoare. Astăzi, de pildă, şi Al. Piru şi Nicolae Manolescu sau Dumitru Micu predau cursuri universitare (primul fiind chiar doctor docent, decan şi şef de catedră) ; dar nici unul din ei nu face critică universitară, ci pur şi simplu critică, potrivit formaţiei şi temperamentului propriu. În al doilea rînd, noţiunea însăşi se cere revizuită, lăsîndu-se la o parte orice prejudecăţi depreciative, dispreţuitoare, care în nici un caz nu pot suplini probitatea analizei la obiect. Scriind despre critica universitară, G. Călinescu discuta cu toată obiectivitatea şi, s-ar putea spune, cu un sentiment de reală preţuire, activitatea lui Mihail Dragomirescu ca şi perspectivele, din nefericire nerealizate, ale prea repede dispărutului Ion Trivale. Ca note caracteristice erau puse în evidenţă o anumită înclinare spre clasicism, prezenţa atitudinii etice, speculaţia intelectuală, echilibrul, insistenţa analitică, toate promovînd şi un moderat dogmatism, mai ales de metodă. La Al. Dima, observaţiile şi caracterizările cu caracter sintetic nu constituie premise ale judecăţilor de valoare, nu sînt **norme** aprioric folosite, ci consecinţe deduse în urma analizei obiectului. De aceea, nu poate fi vorba de dogmatizări. Atitudinea sa este simplă şi îmbracă aproape totdeauna specificitatea operei sau a autorului privit din perspectivă estetică. Ponderea discuţiei, gustul sintezelor ţin de temperament şi preferinţe. În acest sens, Al. Dima a rămas consecvent cu sine însuşi, dezvoltînd trăsăturile semnalate acum 30 de ani de G. Călinescu în succintul portret din **Istoria literaturii** : „printre eseiştii formaţi la ţinuta lui Tudor Vianu se cade

să semnalăm pe cultul profesor Al. Dima, tradiționalist moderat (...) preocupat de literatură (eseuri despre tradiționalismul și hegelianismul lui Eminescu), folclor (Conceptul de artă populară) acum în urmă oprit în domeniul esteticii generale în care polemizează document și urban". (p. 381). Eseismul – la ținuta lui Tudor Vianu – exprimă, în fond, orientarea criticului și cercetătorului spre estetica filozofică și filozofia culturii. Spirit echilibrat, însă fără rigidități, raționalist prin excelență, însă fără unilateralitate, Al. Dima se definește în peisajul literaturii și al culturii românești actuale ca o personalitate atrasă de examenul critic al ideilor. Interesantă ni se pare împletirea, în opera criticului și teoreticianului, a unei largi receptivități artistice cu rigorile intelectualului impulsionat de spiritul analitic format printr-un lung și fructuos exercițiu. Există, în adevăr, o emoție estetică, aproape ingenuă, vizibilă în opera criticului care altfel nu ar putea prețui cu atîta sinceritate autori și opere de o factură atît de diferită din literaturile străine și din cea română. De la Goethe la Whitman și de la Odobescu la Thomas Mann, de la Eminescu la Ion Barbu și Ion Pillat, de la Macedonski la Bacovia și Blaga, autorul se mișcă nu pe coordonate strict ideologice și formal-clasificatoare ci, așa cum dovedește prin comentariile sale, printr-o aderență emoțională efectivă. Criticul este, fără îndoială, un om de idei, precaut în afirmații. Peste emoție el suprapune îndată categoria estetică a valorii și plăcerea contemplației este curînd convertită în judecăți privitoare la concentricele semnificații ale faptului artistic, din planul afectului individual în acela al afectivității colective și a sedimentării valorice. E firesc atunci ca sub obiectivul său să stea mai ales clasicitățile, și întreaga literatură română să fie văzută din pespectiva a ceea ce esteticianul și istoricul numește „clasicismul realist".

Fără a nega, deci, specificul artistic al literaturii – dimpotrivă, determinîndu-i aspectele cu grijă – Al. Dima privește literatura în contextul larg al valorilor, studiază constituirea și interdependența acestora, raporturile multiple cu istoria și cu societatea, în lucrări ce conduc la concluzii de sociologie și filozofie a culturii, temelia unei axiologii adaptată cerințelor prezentului.

Estetic şi cultural

Despre o opoziţie reală între cei doi termeni : **estetic şi cultural** — nu se poate vorbi, atît timp cît arta, considerată în structuriile ei specifice, nu poate fi gîndită ca un produs cu totul desprins de creatorul ei. Creaţia artistică înseamnă ordonare sau reordonare a naturii din perspectiva creatorului. Ea exclude dar haosul, întîmplarea. Exponent al umanităţii, artistul (chiar şi atunci cînd crede a se exprima numai pe sine) intră într-un sistem de relaţii cu lucrurile, manifestînd tendinţa de a şi le apropia, de a-şi asimila lumea, asimilîndu-se, în acelaşi timp, lumii. De aceea, chiar cele mai extremiste doctrine estetice nu pot contesta ideea unei legături permanente între istoria spiritului uman şi istoria creaţiei artistice. Produsele artei devin, obiectivîndu-se, dedublîndu-se, bunuri culturale, contribuind la dezvoltarea procesului de perfecţionare a omului în toate sensurile. În acelaşi timp, cultura influenţează creaţia artistică, şi aceasta nu numai în cazul literaturii de extracţie livrească sau al modalităţilor mai pretenţioase de expresie artistică. Cine ar putea susţine azi teza purităţii absolute a aşa numitei inspiraţii artistice, şi cine ar putea încă desconsidera valoarea formativă, transformatoare, a artei, în spirit umanist ? Înţelesul pe care-l poate avea expresia de gratuitate a artei se restrînge prin delimitarea faţă de precara concepţie a unei finalităţi imediate, de ordin pedagogic sau general-utilitar. Atunci, se poate deduce, nici critica artistică, critica literară în speţă, nu poate fi redusă la afirmarea sau infirmarea esteticului, ci ea se însoţeşte firesc, se completează şi se susţine prin tot ceea ce comunică, transfigurîndu-se artistic, viaţa operei. „A face psihologia şi patolo-

gia lui Hamlet, a face sociologia lumii lui Dostoiewski ori a determina gîndirea eroilor lui, nu este de loc o lucrare în afara esteticei, ci critica literară însăşi" – arăta G. Călinescu încă din timpul cînd îşi preciza punctul de vedere în estetică **(Principii de estetică,** p. 76).

De altfel, poziţia călinesciană, care în nici un caz nu ar putea fi bănuită de sociologism, nu era singulară, autorul însuşi citîndu-l în aceeaşi chestiune pe Croce. Anticonţinutismul celebrului estetician nu-l împiedica pe acesta să considere că : „Fără tradiţie şi critică istorică, plăcerea noastră în faţa tuturor operelor de artă ar fi iremediabil piredută ; abia am fi ceva mai mult decît animalele, fiind cufundaţi numai în prezent au într-un trecut foarte apropiat. Este o îngîmfare să disprețuieşti sau să iei în derîdere pe cel ce reconstruieşte un text autentic, explică sensul unor cuvinte sau obiceiuri uitate, cercetează contradicţiile în care a trăit un artist, şi îndeplineşte toate acele munci care fac să reînive trăsăturile şi coloritul originar al operelor de artă" **(Estetica,** Ed. Univers Buc., p. 198).

Iată, aşa dar, pusă la locul ei determinarea istorică şi tot ce ţine de timp şi spaţiu, iată justificarea criteriilor obiective ale criticii filologice şi chiar sociologice, etnografice şi biografice care particularizează, în ultimă instanţă, opera artistică. A nu condiţiona valoarea estetică în mod exclusiv de una din aceste laturi, a nu socoti talentul echivalent cu suma lor, a disocia noţiunea **conţinutului** artistic de subiect, anecdotă, sau „tema" operei, nu înseamnă a ne lipsi de cercetarea întregului în lumina aspectelor şi a nuanţelor concrete, particulare, care conduc sau aspiră la receptarea inefabilului, la una din ipotezele sau posibilităţile acestuia. Sadoveanu este la fel de „sadovenist" în aşa numitul roman istoric ca şi în memoralistică **(Anii de ucenicie),** în **Floarea ofilită** sau **Venea o moară pe Siret** ca şi în **Mitrea Cocor,** deci independent de subiect, epocă istorică, mentalitatea personajelor. Impresia inefabilă o dă limba, dar nu numai ca lexic sau particularităţi stilistice, ci prin tot ceea ce sugerează ca mişcare de subtext, ca orientare morală, adică prin ceea ce ea a asimilat ca experienţă de viaţă, ca filozofie şi atitudine etică, prin cunoaşterea adîncă a sufletului acestui neam, cunoaştere care nu se rezumă la fapte intelectual acumulate, ci presupune o consubstanţială trăire a destinelor, a speranţelor şi sacrificiului generaţiilor ce se pierd în trecutul imemorial.

Pornind de aici, desfășurarea acestei intuiții critice presupune relaționarea cu istoria, cu socialul, cu etnograficul etc. pentru a face mai palpabilă – figurativ vorbind – inițiala delectare a cititorului. Chiar **Mitrea Cocor,** roman privit astăzi cu firești rezerve, poate tocmai pentru că a fost, îndată după apariție, discutat cu exagerație – dată fiind „tema" lui, păstrează aceeași subtil-generoasă amprentă sadoveniană, și nu trădează atitudinea exponențială a scriitorului de factură clasică, nu trădează, cu alte cuvinte, aceeași comunicare a artistului cu permanențele vii ale spiritualității noastre ca popor, atîta timp cît nu ne interesează anecdota ca atare, soluțiile dispuse în acea schematică simetrie pe care epoca o promova și pe care autorul, neputînd s-o evite, a tratat-o cu superioară condescendență.

Faptul atristic se exprimă prin numeroasele fațete care-l leagă de concret și prin care el se obiectivează în fapt de cultură. Opera de artă nu poate să nu reflecteze cultura unui moment istoric, cultura autorului, o anumită tehnică artistică, ea adăogîndu-se totodată, prin însăși valoarea estetică, tezaurului de cultură al umanității. Atunci este îndreptățită afirmația lui Mihai Ralea, teoretician și critic pe care unii au fost tentați să-l considere cu vederi sociologizante, atunci cînd scrie : „nu este posibilă izolarea totală, absolută, a autonomiei estetice, a fenomenului estetic de celelalte fenomene, morale și sociale, ci este vorba de o anumită intenționalitate, de o anumită tendință de a dezvolta pe cît mai mult posibil simțul artistic" (**Curs de estetică,** București 1942–43, p. 199).

Tendința și necesitatea de a dezvolta cît mai mult simțul artistic la care se referea Mihai Ralea s-a afirmat cu precădere în ultimul deceniu la noi, după o perioadă de confundare a esteticului cu socialul. Dar, prin reflex (explicabil pînă la un punct), unii critici sau poeți au rămas cu o veritabilă alergie față de cuvinte și domenii cum ar fi sociologia, istoria, cultura, deși a frecventa aceste domenii în legătură cu critica literară, nu înseamnă a face neapărat sociologism, istorism sau critică culturală. Precizările de nuanțe sînt, în acest sens, cu atît mai utile cu cît situația contrară afectează păgubitor exercițiul criticii și implicit „dezvoltarea simțului artistic".

Discuția de mai sus poate căpăta o explicitare utilă, de semn pozitiv, prin abordarea modalităților de cercetare a fenomenului artistic profesate de autorul mai multor lucrări de istorie și critică literară. Am în vedere volumele lui Valeriu Râpeanu **Noi și cei dinaintea noastră** și **Interferențe spirituale.**

Conținutul acestor cărți confirmă faptul că avem de-a face, într-adevăr, cu un **cercetător,** dar nu în sensul arhivistic ci în nobila accepție a cuvîntului. Într-un moment de aparentă aprindere a spiritelor în jurul unor probleme de „metodă" a criticii literare, cînd disputele și pozițiile se fixează mai apăsat pornind de la aprecierea totală, parțială sau de la respingerea unor foarte recente producții literare, Valeriu Râpeanu, fără a se abstrage cîtuși de puțin din prezent, și fără a manifesta comodități „strategice", se dovedește pasionat de veritabilele **probleme** și **idei literare**. Autorul surprinde date și poziții peste care alții au trecut cu vederea prea ușor, și numai o analiză minuțioasă, înaintînd cu precauție și răbdare, cu un sentiment discret al veritabilei delectări intelectuale, izbutește să le surprindă ponderea. În toate studiile aflăm aceeași pasiune rațional subliniată, datorită analizelor ce ne întîmpină. Aici cred a se afla princpiala calitate a criticului, calitate care-i conferă și acel timbru care-i este propriu.

Valeriu Râpeanu stabilește comparații, revine asupra unor date biografice, operînd noi exegeze, subliniază înrudiri tematice și puncte de vedere menite a contura cît mai exact locul unui scriitor, importanța unei poeme, sensurile unui gest sau ale unei atitudini unilateral sau schematic văzute de alți comentatori. Exemple revelatoare în direcția aceasta se află în studiile dedicate lui Panait Cerna și Dimitrie Anghel.

Cu Anghel, lirica noastră dobîndește o nouă direcționare. Simbolismul poetului florilor este examinat în funcție de formația lui spirituală, de experiența vieții, de stadiul dezvoltării ideologiilor și a evoluției literare a epocii. Filiera convingerilor artistice ale lui Anghel este alta decît pentru Macedonski, și V. Râpeanu subliniază cu justețe faptul curios că D. Anghel nu a manifestat simpatie pentru conducătorul „Literatorului", cu toate că „izvorul multor atitudini literare le era comun". În unele privințe, poetul este un înnoitor în literatura română, pe făgașul simbolismului. „Odată cu el apar în poezia și proza noastră

cîteva din frămîntările și angoasele omului modern. În ce privește exotismul peisajului, aspirația depărtărilor, îi premerge lui Minulescu.

Prin efortul susținut sistematic de încadrare a scriitorilor în timp și spațiu, autorul ajunge la concluzii care atestă originalitatea și caracterul specific al literaturii noastre. Rezultatele se arată la fel de rodnice fie că e vorba de poeți și prozatori care au fost (Iorga, Alecsandri, Caragiale, Panait Istrati, G. Călinescu, Tudor Vianu), fie că e vorba de creația actuală (Al. Philippide, Zaharia Stancu, Ion Lăncrănjan, Ion Brad, Ioan Grigorescu ș.a.). Prin aceasta, observațiile și concluziile criticului reușesc, de cele mai multe ori, să surprindă „acel spirit mereu viu și atît de fecund al culturii românești, care, mai presus de orice modă, de orice foc de artificii, și-a dovedit vitalitatea" — așa cum se afirmă în articolul programatic **(Noi și cei dinaintea noastră,** p. 11).

Volumul **Interferențe spirituale,** apărut în 1970 permite o dezbatere mai largă asupra modalităților, a delimitărilor (posibile sau arbitrare) ca și asupra evoluției criticii noastre literare. Și nu numai a criticii literare, ci și asupra celei plastice, muzicale sau teatrale. O asemenea discuție e înlesnită de consecvența cu care autorul explicitează un anume punct de vedere în cîmpul comentariului critic de actualitate. În adevăr, încă în **Noi și cei dinaintea noastră** aflăm o notă introductivă în care Valeriu Râpeanu, fără insistențe prezumțioase, indica două direcții principale spre care gravitează intervențiile sale critice : „legăturile dintre literatură, artă și știință — apoi ancorarea fenomenului spiritual în succesiunea istorică".

De data aceasta, o formulare expresă, în sensul celei citate, nu aflăm. În schimb, titlul cărții, **Interferențe spirituale,** sugerează mai mult decît un program : e o convingere, impusă de meditația asupra manifestărilor artistice, a sorgintei lor comune și a formelor diverse de afirmare a impulsului creator. Spre ilustrarea acestui punct de vedere pe care titlul îl exprimă, aflăm în cuprinsul volumului, de pildă, ascuțite opinii despre Enescu și Brâncuși, personalități care pun în evidență permanențe românești deduse dintr-un patrimoniu spiritual specific, sau aflăm sinteze de un deosebit interes prin ineditul lor, cum este cea intitulată **Primul război mondial și sensul lui în cultura noastră.**

Autorul nu-și delimitează, așadar, nici aici investigația la beletristică sau la istoria literară, mișcîndu-se pe coordonate largi, demonstrînd analitic și la obiect existența unor raporturi foarte strînse între poezie și muzică, pictură, teatru. În același timp, fenomenul artistic românesc, văzut în ansamblu, nu este izolat de mișcarea artistică de peste hotare. Discuția în paralel, acolo unde e cazul, stabilirea de similitudini și diferențe, reliefează și mai mult specificul național, în sensul afirmației lui Iorga, pusă ca motto al volumului și anume „că sîntem o națiune adevărată, că avem trecutul nostru, originalitatea noastră sufletească".

O serie de „portrete contemporane" ca și filele unui „carnet de cronicar" constituie, împreună, substanța celei de a doua jumătăți a cărții. Ele întregesc imaginea criticului care, sensibil la frumosul artistic, nu se mulțumește cu glosarea exclamațiior admirative ci, mereu, caută să explice, să descopere înlănțuiri de idei, să pătrundă și intelctiv ceea ce e sesizat ca valoare. Nu-i vorba de ceea ce s-ar numi o metodă pentru că nicăieri nu aflăm rigiditățile vreunei scheme prestabilite în receptarea fenomenului artistic. Se poate vorbi însă de o anume **structură intelectuală** care privește global, cu rafinamentul omului de cultură și cu preferințe ce îngăduie stabilirea unui original profil sufletesc. Un profil cu atît mai interesant cu cît, dincolo de varietatea cunoștințelor și a domeniilor abordate, cititorul atent simte încordarea actului critic în căutarea unor sensuri largi, a unor semnificații de un ordin mai general. Valeriu Râpeanu **nu constată** pur și simplu, ci **se întreabă,** caută răspunsuri, explică și trăiește cu fervoare momentele posterioare emoției estetice, momentele ce înscriu un fapt, o atitudine lirică, o operă în harta amplă și de o configurație deloc statică a spiritualității unui popor și a spiritualității umane în asamblu. Observația este valabilă în cazul lui Enescu, marele artist căruia i se consacră un studiu amplu, în cadrul căruia sînt luați în discuție, tangențial, și Nicolae Grigorescu și Vlahuță și ideile artistice ale epocii — toate datele contribuind la definirea spiritului românesc. La fel, sînt explorate aspectele formației și ale creației brîncușiene dovedindu-se că ele sînt o expresie a mitologiei naționale". Nici portretele la care mă refeream mai sus (Tudor Vianu — mentorul, Perpessicius sau „răsplata cea mare a zilelor și nopților", F. Aderca — „omul contrastelor", P. Comarnescu sau „virtuțile

entuziasmului", Zoe-Dumitrescu Buşuleanga – „un etalon intelectual", Constantin Bobescu – „omagiu modestiei") şi nici cronicile dedicate, să spunem, unor cărţi ale lui Eugen Barbu sau Fănuş Neagu, poeziei lui Al. Philippide sau sintezei lui Al. Piru (**Panorama deceniului literar românesc** 1940–1950) nu sînt lipsite de această perspectivă menită a încadra actul de creaţie într-o suită, dobîndind semnificaţii spirituale bogate, de natură să ofere bucurii inedite intelectului, şi nu numai intelectului. Clasica psihologie a facultăţilor (cunoaştere, afectivitate, voinţă), care trata separat, fie şi cu motivare metodologică, aceste aspecte ale vieţii sufleteşti este azi depşită sau, în orice caz, insuficientă pentru a explica acea complexitate a conştiinţei caracteristică individului concret, indiferent de epocă. Atunci, pe drept cuvînt, barierele între emotiv şi intelectiv, între sentimentul estetic (privit ca sentiment superior) şi cunoaştere devin artificiale, cel puţin în măsura în care ele nu se referă numai la finalitatea şi la modul de manifestare specific emotivităţii şi cunoaşterii. Atunci şi relaţia esteticului cu culturalul se modifică, refuzînd fixitatea.

De-alungul istoriei noastre literare s-au manifestat, prin forţa împrejurărilor, momente de accentuare într-un sens sau în altul, adică ipostazieri succesive ale culturalului şi ale esteticului. Prima alternativă apare, în genere, în momentele de reaşezare, de pionierat, cum ar fi în epoca paşoptistă sau, mai tîrziu a curentului de la „Contemporanul" şi chiar a teoriilor poporaniste prin care a debutat de fapt revista „Viaţa românească", înainte ca, prin Ibrăileanu, ea să îmbrăţişeze de fapt valorile artistice, în afara condiţionărilor exterioare artei. Esteticul a avut, la rîdul său, preponderenţă la „Convorbiri literare", la „Viaţa nouă", sau la „Sburătorul" – revista şi, mai ales, cenaclul lovinescian. Nu-i vorba aici, neapărat, de exagerări ca acelea apărute uneori în cazul disputelor îndelung perpetuate referitoare la gratuitatea sau angajarea artei.

Predispoziţii temperamentale sau insistenţe exclusiviste într-o direcţie sau alta, explică, în bună parte, unele opinii unilaterale care mai persistă şi astăzi. Dacă G. Călinescu a dus o susţinută luptă pentru afirmarea specificului estetic al literaturii, într-o perioadă în care abundau formulele-tip, de provenienţă didactică, lipsite de contingenţă cu realitatea artistică a operelor discutate, nimic nu justifică azi ipostazierea exclusivă a acestei poziţii.

Autorul **Istoriei literaturii** concepută după criterii estetice nu a fost totuşi un estetizant, în sensul în care, cu ani în urmă, unii comentatori s-au grăbit să-l califice. El nu excludea, mereu e nevoie să accentuăm, odată valoarea estetică detectată, explicaţiile **aposteriori** de ordin biografic, psihologic, social, istoric, etnografic etc .Orice operă este legată prin mii de fire de realitatea concretă, complexă şi adesea contradictorie, în care ea apare.

Se pare însă că, după ce au fost eliminate unele exagerări dogmatice, sociologizante, s-a ajuns, prin contrast, la minimalizarea importanţei culturale a actului de creaţie artistică de către unii critici sau autori de opere beletristice.

Spre deosebire de aceştia, Valeriu Râpeanu înţelege cultura ca o „vocaţie spirituală", şi ca atare militează nu pentru „acea cultură de fişe şi citate, cu subsoluri bogate în cifre" (p. 210) ci pentru o trăire multipolară a valorilor, în sensul în care esteticul se conjugă cu întregul domeniu al valorilor, în plan axiologic. Literatura, în felul în care o înţelege autorul „Interferenţelor spirituale", nu poate fi despărţită de celelalte ramuri ale frumosului şi acestea toate, la un loc, nu pot fi excluse din sfera mai largă a culturii. De aceea, criticul care se ocupă de **Antimemoriile** lui Malraux scrie cu aceeaşi pasiune despre **Albumul Brâncuşi,** despre volume de istorie literară sau despre o operă ca **Istoria Bucureştilor** a lui C. C. Giurescu, fără a-şi schimba uneltele, fără a lăsa impresia că trece dintr-un domeniu preferenţial în altele, adiacente. Alături de punctele de vedere originale şi de eleganţa expunerii care-l caracterizează pe autor, aflăm, însă, în volumul citat aici mai întîi, şi o oarecare inegalitate în selecţia autorilor discutaţi şi chiar în aprecierile făcute. Cine nu ar cunoaşte, bunăoară, dramaturgia lui Ion Luca şi lucrările dramatice ale lui Tudor Şoimaru, ar putea reţine impresia că autorul **Furtunii în Olimp** (1946) rămîne în istoria literaturii noastre dramatice ca o prezenţă artistică de prim plan – deşi nuanţările cuvenite sînt, totuşi, făcute („talentul discret al lui Tudor Şoimaru s-a materializat în piese care la data reprezentării lor au avut, în cea mai mare parte, o rezonanţă în epocă"). Extinderea studiului şi îngăduinţa unor formulări pot însă acredita şi păreri numai parţial verificate.

De altfel, mai cu seamă în aprecierea autorilor în viaţă, se mai poate observa ctîeodată o prea accentuată doză de indulgenţă a criticului deşi – repetăm – retuşările menite a re-

face echilibrul nu lipsesc. Cînd citim însă afirmații prea categorice, de ex. „Benador este un maestru al sarcasmului" – (p. 213) impresia nu e corectată suficient, chiar dacă, în final, aprecierea rămîne puțin suspendată.

Trebuie să spunem însă că preferăm aceste mici cochetării mai mult stilistice, în locul sentințelor arbitrare, dogmatice într-un sens sau altul, prin care alți comentatori ai faptului literar și artistic cred a-și afirma combativitatea. Pentru că, mai important în manifestările criticului ni se pare prezența criteriului specificității artei. În acest sens, invităm cititorul să urmărească atent considerațiile asupra prelucrării argheziene a poeziei populare (p. 94), cele referitoare la **Cronicele optimistului** de G. Călinescu (p. 103) sau rîndurile dedicate **Jurnalului** lui Tudor Vianu – văzut sub aspectul de operă memorialistică (p. 107). De la Mihail Sebastian reține „pasiunea cunoașterii" (p. 178) și chiar dacă în unele cazuri afirmații de amănunt sînt discutabile – de pildă personal nu-i consider pe toți eroii lui Sebastian deopotrivă învinși – veritabilă, antrenantă rămîne **pasiunea intelectuală** a autorului, calmul care permite ascuțimea discuției în absența măruntelor patimi ale relațiilor diurne.

S-a vorbit, în legătură cu prezența lui Valeriu Râpeanu în cîmpul literelor, de o **critică culturală.** Eticheta aceasta rămîne, însă, cel puțin imprecisă – mai cu seamă pentru „puriștii" moderni, și în genere, pentru cei care manifestă fobia culturalității, sub cuvînt că aceasta ar putea acredita impresia unei abateri a autorului de la primordialitatea criteriului estetic în aprecierea artei, ceea ce e fals. Orice formulă închide, e drept, o aproximare. Găsesc însă că o formulare mai potrivită, în cazul de față, ar fi aceea de **critică a integrării esteticului,** integrare în cîmpul vast al culturii umane. Urmărind pînă la capăt ideea, dincolo chiar de ceea ce sugerează autorul în volumul de față, s-ar putea vorbi, mai curînd, de un anume **panestetism,** în sensul convertirii satisfacțiilor cunoașterii, a satisfacțiilor intelectuale pe care ni le poate oferi, de pildă, o istorie literară (ca în cazul **Istoriei literaturii neoelenice** a lui C. Th. Dimaras pe care criticul o discută cu nedisimulată plăcere în **Interferențe spirituale)** sau istoria ideilor, filozofia culturii etc. – în satisfacții estetice, firește, de un alt grad, însă nu mai puțin sincere și durabile. G. Călinescu observa odată în acest sens că „rafinații cărturari, au emoții complementare prin cultură". Valeriu Râpeanu este un astfel de spirit, însă critica sa e nuanțată,

sesizarea valorilor artei premerge totdeauna construcțiile de idei sau, cînd sînt discutate opere consacrate, intervențiile autorului aduc mai totdeauna o reordonare a impresiilor. Aprecierile ivite în timp sînt cercetate în funcție de condiționările istorice, apoi amendate, confruntate cu opiniile contemporane. Este un travaliu deosebit de util, necesar, fără de care evoluția gustului artistic și rafinamentul estetic contemporan nu ar putea fi înțelese.

Această metodologie evocă pasiunea pentru idei, răbdarea și finețea analitică a lui Tudor Vianu „mentorul" spiritual, căruia criticul i-a fost ucenic, ca și eleganța stilistică și nobila elevație, deasupra disputelor personale și a atitudinilor pătimașe, a criticii lui Perpessicius. Față de aceștia, Valeriu Râpeanu abordează fenomenul artistic într-o mai accentuată perspectivă istorică și-i studiază numeroasele implicații, ajungînd la structurarea laturilor vii ale culturii actuale. Afirmam cu un alt prilej că „fără să-și propună teme de teorie sau filozofie a culturii, autorul are mereu prezent tabloul larg al unor preocupări tipice epocii contemporane și observațiile pe care le face au în vedere manifestările unitare ale gîndirii și sensibilității omenești". Volumul **Interferențe spirituale** confirmă această caracterizare, dovedind extinderea coordonatelor în care criticul își situează cercetările și judecățile, unind cultura materială, cultura ideilor și sensibiltiatea artistică într-un tot care exclude fixitatea și constituie un permanent stimulent al **trăirii** valorilor, a adevăratelor valori, selectate cu perspicacitatea și rafinamentul estetului mereu atent la întregul context al valorilor spirituale create în timp. Toate demersurile criticului sînt străbătute însă de o preocupare dominantă, fundamentală gîndirii sale, și anume aceea de a **sublinia** permanențele și specificul culturii românești. Ideea **aceasta nu este** preluată, însușită, în baza unor necesități **de moment sau** pentru completarea unor spații albe în cîmpul **cercetărilor** din acest domeniu, ci se vede că ea pornește dinăuntru, **definid o atitudine** care se identifică modului de a gîndi **și de a fi,** structurii sufletești a autorului. Și nu numai cele **două studii extinse**, unul despre Enescu și celălalt despre Brâncuși **atestă** acest fapt, ci toate sau aproape toate cercetările criticului, întreprinse din perspectiva unor coordonate geografice și spirituale care ne sînt proprii, conduc la valorificarea unor trăsături originale, plasînd contribuția românească

la tezaurul comun al culturii universale în perimetrul şi la altitudinea îndrituită de valorile ei constituite. În acest sens, în încheierea unui studiu deosebit de important pentru înţelegerea liniilor de evoluţie ale literaturii şi artei româneşti, (**„Neobişnuitele lumini pe cer" – Primul război mondial şi sensul lui în cultura noastră**) autorul arată : „Evenimentele de pînă la primul război mondial se confruntaseră doar cu propria noastră fiinţă naţională, cu propriile noastre suferinţe. Acum, această confruntare se realizează la altă scară. România devine nu un angrenaj al unor evenimente, ci un factor esenţial, de care depindeau victorii şi prăbuşiri, de care depindea în mod direct soarta omenirii. Aşa se explică aspiraţia spre universalitate, dorinţa de a ieşi din cadrul unui provincialism literar".

În toate analizele sale, Valeriu Râpeanu nu se situează pe o poziţie premeditată, stilul său nu este demonstrativ-prezumţios, nimic din emfaza şi din zelul unui fanatic nu i s-ar putea reproşa. Dimpotrivă, tonul este de o pondere, de o rigoare a logicii şi a documentaţiei care sporesc valoarea acestui volum scris de un intelectual de ascuţită şi rafinată sensibilitate. **Esteticul** şi **culturalul** se conjugă, astfel, pentru Valeriu Râpeanu, nu numai în planul ideilor şi al judecăţii de valoare, ci şi în acela al expresiei, al farmecului personal pe care scrisul său îl degajă.

Un nedreptăţit: G. Topîrceanu

Titlul ar putea să nedumerească : popularitatea scriitorului, cucerită încă în timpul vieţii, faptul că opera sa lirică şi epică a avut un ecou neobişnuit de amplu — situaţie confirmată, între altele şi prin atribuirea premiului naţional de poezie în epoca interbelică, nu par să sprijine teza nedreptăţirii lui G. Topîrceanu. După cel de al doilea război, reeditările diverse, fie din poezie, fie din proza celui mai apropiat colaborator al lui Ibrăileanu la „Viaţa românească" au constituit şi constituie şi azi remarcabile succese de librărie. Şi totuşi, contestările nu au lipsit şi — mai ales — nu lipsesc.

Dacă lucrurile s-ar limita la un simplu şi constant dezacord între masa cititorilor şi critica literară, adevărul — în măsura în care se poate vorbi de un adevăr în aprecierea artei — ar fi mai uşor discernabil. În asemenea situaţii operele caduce, întrunind, la un moment dat, adeziunea publicului pentru motive exterioare valorii în sine, cad în anonimat, după un timp oarecare .Dar Topîrceanu, de aproximativ şase decenii de cînd s-a făcut cunoscut în literatură, continuă să farmece, continuă să intereseze, continuă să impresioneze. Mai mult, sînt autori recunoscuţi, respectaţi, care astăzi nu mai sînt citiţi, sau sînt citiţi foarte puţin, în timp ce Topîrceanu continuă a fi citit cu fervoare de oameni de toate vîrstele şi de toate nivelurile. Nu putem vedea aici decît atributele realei clasicităţi.

Pare paradoxal ca unul din poeţii cei mai răspîndiţi, căruia elogiile criticii de prestigiu nu i-au lipsit — de la Ibrăileanu la G. Călinescu şi Perpessicius, căruia scriitori ca Mihail Sa-

doveanu, T. Arghezi, Demostene Botez, Otilia Cazimir, Mihai Codreanu, Gala Galaction – şi enumerarea ar putea continua – i-au arătat nu numai o constantă şi nedezmințită prietenie ci şi o sinceră prețuire ca artist, tocmai un asemenea poet să cunoască încă o atît de incertă situare în ierarhia istoriei literare. În fond, însă, nu-i nici un paradox, pentru că numai personalitățile greu de etichetat ridică atîtea probleme atît contemporanilor cît şi posterității.

Cîndva, cei obişnuiți să caute lirismul aproape exclusiv în confesia directă, de factură fie romantică fie simbolistă, îi contestau nota de gravitate, fără de care nu putea fi concepută veritabila poezie. Aceasta nu lipsea, de fapt, nici chiar din textele aparent prozaice sau parodistice – aşa cum avea să demonstreze G. Călinescu. Accesibilitatea, însă, derutează şi a derutat atunci, după cum, pe unii îi derutează şi azi. G. Topîrceanu nu ocoleşte anecdoticul, dar şi anecdoticul poate ascunde impresii, nuanțe, subtilități insesizabile atîta timp cît nu se ține seama de un sens global, de o structură specifică şi originală.

E drept că, în legătură cu opera lui Topîrceanu, contestațiile nu s-au manifestat cu violență. Ba, poate că nici nu s-ar putea vorbi de o adevărată contestație cel puțin pentru perioada interbelică – pentru că o totală negare a **artistului** nici nu ar fi cu putință. În discuție a fost numai **locul** scriitorului în peisajul istoriei literare. Situația era astfel rezumată de G. Călinescu : „Cu privire la G. Topîrceanu se constată două atitudini în sfera unei considerații generale. Unii îl prețuiesc ca pe un poet mare, alții ca pe un poet minor" **(Istoria literaturii române** – 1941, p. 743). Criticul avea să recunoască tot acolo că fie fie şi simpla îndemînare verbală nu-i „prestidigitație" ci „indiciul unei largi sensibilități. Versificația nu e o formă, ci conținutul însuşi, ritualul liric, şi marii poeți au cultivat totdeauna sonul în sine..." Totuşi, G. Călinescu, dovedind existența poeziei lui Topîrceanu (şi atîta vreme cît există, ca realitate lirică, poezia nu acceptă, în interioritatea ei, dozaje şi etaloane farmaceutice) evită să soluționeze prea tranşant dilema enunțată conchizînd : „Amîndouă tezele pot fi susținute cu dreptate".

Această precauție antidogmatică avea să fie însă luată „ad litteram" de comentatori mai recenți, astfel că epitetul de **minor** se menține încă, în legătură cu creația unuia dintre poeții de mare originalitate ai literaturii noastre.

Interpretările sociologizante care au avut circulație un timp, prilejuite de primele selecții publicate după 1950, au lăsat loc astfel unor prejudecăți situate în continuarea disputelor de care amintea G. Călinescu. Iată de ce considerăm că Topîrceanu rămîne încă nedreptățit, în ciuda progreselor înregistrate în ultimii ani de istoria și critica literară în cazul de față. Absența scriitorului dintr-o antologie destul de recentă a poeziei contemporane sau aprecieri ca acelea ale Ninei Cassian confirmă această situație.

În afară de întregirea cunoașterii scriitorului prin mărturii, acte, inedite literare publicate sau descoperite între timp, ne vom referi în cele ce urmează la o lucrare de sinteză care valorifică tot acest bagaj de date noi și vechi și care ne reconstituie un profil unitar și original al poetului. E vorba de monografia lui Const. Ciopraga, lucrare de susținut efort documentaristic și de o remarcabilă, modernă, sagacitate în conturarea întregului. Din paginile ei se încheagă o siluetă care accentuează structura unui scriitor clasic, un poet și aș zice și un moralist cu note aparte, care-l integrează epocii contemporane. Din această perspectivă, etichetarea de poet minor rămîne superfluă nesatisfăcînd interesul unui viabil portret de ansamblu.

Iată însă că destule intervenții critice, în ultimii ani, refuză să ia cunoștință de progresele cercetărilor de istorie literară și nu numai de ele, pentru că, în cazul de față, cartea lui Const. Ciopraga răspunde exigențelor unei monografii moderne, avînd meritul de a construi o imagine surprinzător de plauzibilă, vie, a unui creator restituit în singularitatea gestului și a sensibilității lui. Cînd nu este de acord cu personalitatea creionată de un cercetător-creator, critica, reluînd același subiect, ar fi datoare să consemneze și să combată alegațiunile la care nu aderă. Or, articole ocazionale sau discuții în jurul problemelor istoriei literare, diverse planuri sau schițe evolutive reiau uneori, și în legătură cu Topîrceanu și cu alți scriitori, poziții depășite de cercetările noi, fără a le menționa pe acestea.

*

După cercetările consacrate poetului **Baladelor vesele și triste** de Ov. S. Crohmălniceanu și de Al. Săndulescu, acesta

din urmă autor al unei monografii (1958) care a avut meritul incontestabil de a pune în discuție, într-o perspectivă nouă, personalitatea scriitorului, – fără a fi reușit să evite și unele interpretări unilaterale, simplificatoare – Const. Ciopraga ne-a oferit o imagine larg cuprinzătoare, îmbinînd în chip superior interesul biografic cu analiza operei, accentul fiind pus asupra operei.

Spre deosebire de aceste lucrări similare, cartea debutează cu o privire de ansamblu asupra scriitorului, și nu cu obișnuitele precizări de principiu. Prima schiță a personalității ne ajută să parcurgem apoi, pas cu pas, diversele aspecte ale formației intelectuale și artistice a poetului, în funcție de viziunea întregului. Ponderea detaliilor rezultă în acest chip, fără inutile insistențe, și traiectoria specifică, drumul marcat de evoluția literară a lui G. Topîrceanu nu mai pare alcătuită din bucăți. Capitolul introductiv, intitulat **Perspective** cuprinde și un inițial avertisment împotriva amatorilor de anecdotică biografică de o inconsistentă și îndoielnică valoare. Speculareа acestei laturi duce adesea, în ocazii similare, la efigii comune, care ascund, de fapt, profunzimile unui spirit deosebit.

Se știe că G. Topîrceanu manifesta o veritabilă iritație intelectuală față de încercările biografilor dispuși să fantazeze pe marginea unor amănunte de viață nu totdeauna semnificative. Memoria celui care își impusese o atitudine de scrupuloasă etică scriitoricească și o superioară demnitate civică nu a fost scutită după moarte de încercarea cîtorva de a-l integra acelei legende melodramatice, desuete, a scriitorilor în luptă cu viața, cu destinul neapărat ingrat etc. – clișee precare, de o romanțiozitate periferică, străine de operația veritabilei reconstituiri a personalității. Atitudinea luată, puțin după moartea scriitorului, de revista „Însemnări ieșene", sub semnătura lui N. I. Popa (Nr. 5/1939), împotriva acestui amatorism exegetic a costituit un prim gest menit să impună ținută științifică cercetărilor ulterioare.

Pentru Topîrceanu, momentele cele mai intense ale existenței se confundă cu creația, încît a urmări geneza și munca pentru desăvîrșirea artistică a poeziilor și a prozei sale înseamnă, în fond a-i contura biografia spirituală. Fără prețiozitate, poetul observa totuși, în raporturile zilnice, aceeași conduită deferentă, delicatețe, eleganță. Nu-și permitea măcar să tutuiască pe cineva. „Trivializarea legăturilor" – cum arată

autorul monografiei — era evitată : poetul nu era partizanul turnului de fildeș, dar preconiza ținuta intelectuală.

Const. Ciopraga refuză în mod deliberat orice tentație a anectodicului, reținînd numai acele date ale biografiei care se referă la evoluția operei. În chipul acesta, figura lui G. Topîrceanu, evocată cu o discretă dar constantă undă afectivă, capătă reliefurile convingătoare ale autenticității. Altfel spus, omul este identificat cu artistul și portretul pe care ni-l propune autorul monografiei este acela al unui clasic, „un clasic cu viziunea epocii, fiindcă altfel clasicismul înseamnă trecut, canonizare, formă". Clasicismul său se susține pe „naturalețea organică", atît în ceea ce privește filonul (realist) al inspirației, cît și realizarea artistică : „totul e armonic și rotund, de o mare simplitate. Părînd foarte puțin «compuse», paginile reprezentative implică totuși o lungă luptă cu materia rebelă, geometria impecabilă fiind rezultatul voinței ordonatoare". La aceste argumente ale clasicității lui Topîrceanu — concluzii ale unor minuțioase analize asupra operei de-a lungul unor capitole importante **(În atelierul artistului, Universul poetului, Parodia — critică disimulată, Dimensiunile prozei)** — trebuie să adăogăm valorificarea, stilizată, a surselor folclorice, apoi umorul fin, inteligența ce este pusă în lumină de ansamblul construcției. G. Topîrceanu este un iubitor al ideilor „clare și distincte" și spiritul său constituie o mărturie obiectivă a adevărului, parcă în bună descendență cartesiană sau, cum arată autorul monografiei „elanurile comprimate n-au lăsat nici o urmă care să jeneze claritatea arhitecturii. Arborescențele și podoabele frivole lipsesc, aici prezidînd o limpezime latină". Atitudinea luată față de curentele moderniste aci își are originea. Const. Ciopraga subliniază preferințele literare ale poetului, explicînd antimodernismul său prin aversiunea față de impostură, — adesea drapată în haine „moderniste". Ceea ce nu înseamnă că Topîrceanu nu este un poet modern, ostil epigonismului romantic, ostil semănătorismului idilic și comod, și oricărei degradări fie sentimentaliste fie intelectualist-filozofarde. Totuși în măsura în care, furat de pasiune polemică, scriitorul exagerează atitudinea antimodernistă autorul monografiei îi amendează opinia, referindu-se la un reproș similar al lui Ibrăileanu.

Unul dintre meritele de seamă ale monografiei lui Const. Ciopraga este sublinierea originalității artistice a lui Topîr-

ceanu, ceea ce a implicat şi rezolvarea în bune condiţii a unei probleme dificile : aceea a relaţiilor umorului cu lirismul. Aşa cum s-a văzut, unii, apreciind versurile lui Topîrceanu, au lansat totuşi ideea apartenenţei lor la un aşa numit „gen minor". Dacă inteligenţa dizolvă lirismul, s-ar ajunge la încheierea – falsă – după care autorul **Parodiilor** ar fi un umorist pur şi simplu, adică lipsit de corzile marii poezii. Const. Ciopraga face o convingătoare demonstraţie în care analiza pe text se însoţeşte de consideraţii teoretice şi de istorie a diferitelor specii literare, punînd în lumină structura specifică a lirismului din opera lui Topîrceanu. Sensibilitatea artistului e supravegheată ca şi la clasici – şi a o nega ar fi dovada unei lecturi superficiale. Scriitorului nostru, arată autorul, „îi sînt caracteristice şi registrul grav şi cel comic", dar „lirismul său e cenzurat de raţiune". În balade, „sub învelişul amabil, se ascunde un miez amar". Urmează o analiză a noţiunii de umor, examinînd nuanţele ei diferite, în literatura română şi în cea universală. Cu acest prilej se observă că umorul autentic presupune o atitudine a spiritului luată în numele unor idealuri etice şi estetice. Topîrceanu are unele afinităţi cu rîsul trist al lui Cehov ca şi cu surîsul sceptic al lui Anatole France, însă cu nuanţe aparte de îndurerare şi regret.

În afară de raportările la literatura universală, autorul monografiei are în vedere aici manuscrisul inedit al unui proiectat eseu al poetului : **Problema rîsului şi umorul românesc** (din fondul documentar care a aparţinut Otiliei Cazimir) în care acesta relevă rolul componentei etice a rîsului : „G. Topîrceanu reprezintă o întîlnire de însuşiri autentice : e un umorist-sentimental" (p. 275). Această observaţie completează afirmaţia mai veche a lui Ibrăileanu, după care autopersiflarea, sugerînd impresia imposibilităţii poetului de a rezista sentimentului, sporeşte, de fapt, intensitatea acestuia. De altfel, numeroase citate dovedesc că, asemenea marilor umorişti, poetul avea în acelaşi timp sentimentul infinitului şi al relativităţii, al euforiei şi al tragicului". De asemenea, el este şi un poet al naturii, de o ţinută originală. În **Balada morţii** „poate cea mai bună din poeziile sale" (Ibrăileanu), drama umană este absorbită de sentimentul „veşnicei naturi" ireversibile. Poetul atinge aici straturile adînci ale unei viziuni cosmice.

Atitudinea monografistului, fără a implica răceală şi pedantism, rămîne totuşi lucidă. El recunoaşte de pildă că „insistenţa în game minore îl dezavantajează" pe poet. Însă Topîrceanu

are şi sensul umorului tragic care implică adîncime şi inefabil uman. Din această perspectivă teoretică privind întreaga creaţie a scriitorului, Const. Ciopraga realizează un amplu capitol de critică a poeziei. Sînt paginile cele mai consistente ale cărţii, unde rezultatele cercetărilor prealabile de istorie literară şi de psihologie a creaţiei, puse în retorta analizei, conduc la aprecierea adecvată a locului pe care G. Topîrceanu îl ocupă între scriitorii acestei generoase epoci a literaturii române. Analiza este completă, incluzînd motivele literare, valoarea artistică, tehnica. Capitolul **În atelierul artistului,** subtilă incursiune în intimitatea procesului creator, revelîndu-ne autoexigenţa aproape fanatică a poetului, constituie o întregire necesară a portretului psihologic, subliniind ţinuta clasică (fără a fi şi clasicizantă, fără a apăsa pe livresc) a scriitorului.

Observaţiile concluzive şi exegezele din monografia lui Const. Ciopraga capătă relief şi în funcţie de aprecierea **climatului spiritual** în care s-a afirmat Topîrceanu, în funcţie de fundalul istoric pe care se proiectează personalitatea artistului. Mediul bucureştean din epoca formaţiei şi, mai ales, atmosfera culturală a laşului, cu cercul „Vieţii româneşti" în perioada maximei sale acţiuni de iradiere a valorilor, prietenia poetului cu : Sadoveanu, Ibrăileanu, Otilia Cazimir, Demostene Botez ş.a. au găsit în autorul monografiei un evocator discret, plin de înţelegere şi sensibilitate, însă mereu controlat, înlăturînd orice ton paseist, orice amănunt care ar fi primejduit ţinuta lucrării.

Concluziile parţiale adîncesc liniile caracterului şi specificul artistic schiţat la început, desăvîrşindu-se în acel „profil peste timp", capitol final în care Const. Ciopraga trasează dominantele moştenirii artistice pe care ne-a lăsat-o acest scriitor singular prin structura operei sale. El este un clasic şi, în acelaşi timp, un umanist trăind însă din plin problemele epocii sale. Umorul său – conchide autorul monografiei – „e un aspect al umanismului". Topîrceanu „a creat un stil", interesîndu-se de universul mic pe care-l umanizează. „Nu se va putea scrie istoria umorului românesc fără să se rezerve un loc de frunte poetului" care şi-a dăltuit nu numai un drum ci şi o efigie proprie.

Ce rămîne atunci din eticheta de poet „minor" – care nu-l nedreptăţeşte numai pe Topîrceanu ci literatura română însăşi, în una din ipostazele ei cele mai originale ?

III.

„Un mîndru chip"

Porni luceafărul. Creşteau
în cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe.

In 15 iunie a anului 1889, fiinţa perisabilă a lui Eminescu dispărea în infinitul materiei. Geniul său rămînea însă indestructibil, înălţînd un arc de speranţă şi glorie, ca un curcubeu, deasupra acestui pămînt şi a acestui popor care-l zămislise.

De atunci ne-am deprins să-i cinstim creaţia cu mai multă dragoste şi cu înnoită uimire, în zilele ce amintesc naşterea sau moartea poetului. Însă datele calendarului sînt acum mai degrabă convenţionale puncte de reper, faţă de valul mereu amplu şi mereu viu al admiraţiei înfiorate de emoţie pentru opera sa.

Este în această revărsare de iubire şi de recunoştinţă o trăire bipolară : plenitudinea acelei elevaţii spirituale de un caracter uman mai larg, datorită contemplării artistice profunde, se împleteşte, pentru noi, cu sentimentul intim al apartenenţei sale la sufletul poporului, la bucuria şi jalea, speranţa şi forţa lui morală. **„Într-un fel, Eminescu e sfîntul preacurat al ghiersului românesc"** — arăta odată Arghezi. Şi dacă „din tumultul dramatic al vieţii lui s-a ales un crucificat", cîntecul său rămîne nepieritor.

Astăzi încă, sîntem în situaţia de a ne întreba cu nedumerire : cum se explică nepreţuitul rod al creaţiei lui Eminescu ? De unde provine forţa uriaşă a verbului său, de unde acea unică armonie ce străbate versurile care au marcat cea mai spectaculoasă cotitură în istoria culturii noastre în secolul trecut ? Nici profunzimea viziunii, nici limpezimea şi muzicalitatea inimitabilă a expresiei care atestă supunerea pînă la desăvîr-

şire a limbii şi crearea unui instrument propriu, nici glasul de tunet al profetului care condamnă (ca în **Împărat şi proletar)** şi nici melancolia dureroasă sau cîntecul aproape şoptit al peisajului românesc (ca în **Sara pe deal)** nu pot fi prinse în cuvinte obişnuite, criteriile comune care tind să măsoare talente comune– cad umilite, inoperante în cazul lui Eminescu. Profilul poetului a dobîndit, datorită incomparabilei arderi lăuntrice, proiecţii uriaşe în afară. Dimensiunile geniului sînt raportabile universului cosmic, ca întruparea Luceafărului :

În aer rumene văpăi
Se-ntind pe lumea-ntreagă,
Şi din a chaosului văi
Un mîndru chip se-ncheagă.

Eminescu-omul a avut de întîmpinat toate adversităţile pe care societatea obtuză a vremii le opunea spiritelor înaintate. Filozofia teoretică şi motivaţia acţiunii practice a gazetarului (care avea şi o solidă pregătirea de estet şi istoric, sociolog şi etnograf, filolog şi om de teatru) nu îngăduia compromisuri. Prea scrupulos cu sine însuşi, a respins perspectivele ispititoare ale catedrei universitare şi a profesat pînă la capăt o atitudine de superioară şi – uneori – vehementă independenţă. În cercul **Junimii** numai cu Maiorescu putea face schimb de idei, criticul avînd, nu numai o impecabilă formaţie filozofică (aşa cum avea şi Eminescu) dar şi o subtilă intuiţie a valorilor şi o discretă condescendenţă. Cei din „caracuda" junimistă, în mare parte opacă, i-au cauzat însă destule complexe şi autorul **Sărmanului Dionis** nu putea nutri decît dispreţ pentru preocupările meschine. Humuleşteanul Ion Creangă i-a fost, în aceeaşi perioadă, unul din puţinii prieteni sinceri, un suflet deschis, generos, plin de spirit usturător faţă de pretenţiile şi suficienţa orgolioasă a mai marilor vremii.

O bună parte din anii săi cei mai frumoşi, Eminescu o petrece în tovărăşia lui Creangă şi a altor buni prieteni, la Iaşi. După ce fusese, de timpuriu, fugar printre actori, sufler, copietor de roluri, interpret, traducător, după anii studenţiei la Viena şi Berlin, atras de un anume climat cărturăresc, poetul se stabileşte la Iaşi. Bibliotecar, apoi revizor şcolar, redactor la „Curierul de Iassi" apoi la „Timpul" în Bucureşti, Eminescu avea să

revie la Iași, după prima fază a necruțătoarei sale boli, ocupînd o catedră de liceu, apoi un post de subbibliotecar. Desele shimbări de profesie pun în lumină tocmai caracterul inflexibil și independența sufletească a omului care, respingînd poleiala patriotardă din discursurile politicienilor, scotea în evidență alte adevăruri : **„Copii goi și bolnavi, învățători ignoranți și rău plătiți administratori superficiali ; toate acestea agravate prin creșterea impozitelor... ; sărăcia muncitorului agricol... greutățile publice și angajamentele de muncă născute din aceste greutăți aproape insuportabile... ; mortalitatea adesea înspăimîntătoare...**" În fața unor asemenea realități, orice compromis ar fi fost o impietate, și Eminescu era prea convins de vanitatea înșelătoare a rangurilor și a onorurilor ca să le dorească : **„Un om nu poate face nimic într-o țară rău întocmită".** El era, de altfel, și prea mîndru și conștient de valoarea proprie spre a accepta condiția omului comun, bîntuit de ambiții deșarte :

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor și rece.

Aceste versuri nu proclamă, desigur, izolarea de realitate în „turnul de fildeș", ci valorifică estetic superioritatea acelei tării morale crescute, vizionar, din contemplația intemporalului care strivește limitatul orizont filistin.

Manifestînd acest dispreț total față de îngustimea vederilor și față de opulența nemeritată a „păturii superpuse", Eminescu sublinia în același timp virtuțile mulțimilor muncitoare. **„Întîmplarea m-a făcut ca, din copilărie încă, să cunosc poporul românesc, începînd în cruciș și-n curmeziș, pînă în Tisa și-n Dunăre și am observat că modul de a fi, caracterul poporului este cu totul altul, absolut altul decît al populațiunilor din orașe din care se recrutează guvernele, gazetarii, deputații ș.a.m.d."**

De aici, din contactul acesta strîns cu poporul din al cărui aluat era plămădit, și-a tras Eminescu seva operei sale. Creația sa literară dezvăluie, de aceea, un pronunțat caracter popular care, datorită fiorului cosmic filtrat de poet a căpătat acces la universalitate. Limpezimea expresiei, puritatea de cristal a

versului, muzicalitatea specifică a poeziei eminesciene își au astfel obîrșia și în tezaurul bogat al limbii și al poeziei populare. Cultura i-a lărgit cadrele viziunii artistice, l-a ajutat să-și sistematizeze universul tematic și imaginativ și să-și făurească melodia sa originală, cîntecul său unic, neconfundabil. Acest timbru propriu a avut și are, încă, un ecou uriaș în creația poetică românească, căreia Eminescu i-a durat matcă domoală și adîncă prin care românii se manifestă plenar în concertul marii poezii a umanității.

Arghezi

Jocul începe încet, ca un vînt
Eu o să rîd și o să tac,
O să mă culc la pămînt.
O să stau fără cuvînt,
De pildă, lîngă copac.
(De-a v-ați ascuns...)

Cocó a tras planeta jocului din urmă, și grădina din Mărțișor a învăluit sub mantaua groasă a humei trupul firav, încovoiat de apăsarea cerului furat de nestemate și de lumină. Nestematele luminii și ale umbrei, ale zilelor și nopților,, ale pămîntului, ale văzduhului, ale munților și apelor din care meșterul, suflînd de-asupra, a durat un nou firmament gîndului și simțirii. Gînd și simțire românească, mai întîi, care rămîne gînd și simțire, pur și simplu.

Arghezi a intrat în universalitate prin cutezanța specifică urmașilor lui Manole, meșterul. A căutat cerul și, cercetînd tăriile, l-a apropiat de pămînt, de oameni :

N-o să mai uit nici lupta cu sine-ți nici această,
În cerc de orizonturi imens, cîmpie vastă.
In mijlocul ei, omul vedeai cum strîns se zbate
Încăerat cu umbra lui în singurătate.
Va birui pămîntul sau zvîrcolirea ta ?
. . . . . .

S-ar zice că e-n luptă cu cerul, piept la piept.

. . . . . .

Așa e înălțarea și prețul se plătește

Cu chin și suferință și slavă, omenește.

(Eu, umbra)

Din ființa pămîntească a poetului a mai rămas doar atîta cît s-a îngropat „în lutul afînat sau tare". Spiritul s-a strecurat, an după an, de cînd a prins condeiul, șaptezeci de primăveri și de veri fierbinți, de toamne neguroase și de ierni înfiorate, în coloana nesfîrșită a geniului românesc, în cupolele grave, uriașe și totuși mîngîietoare, ale marii poezii. Scrisul său nu e menit să rămînă în rafturi. El răscolește și cheamă, îndeamnă și înalță, zidește și renaște mereu în spiritele „urmașilor stăpîni". După Eminescu, Arghezi a ctitorit al doilea moment, a doua culme de perspectivă universală poeziei românești. **Testamentul** său anunță un autentic și amplu **Nou Testament** al liricii noastre, plămădit din „rodul durerii de vecii întregi" a acestui popor. popor.

Comunicarea tainică a poetului cu generațiile care **„au adunat, printre plăvani / Sudoarea muncii sutelor de ani"** nu era o simplă metaforă. Ea s-a materializat, cu o vigoare unică, într-un stil revărsat și dur, suavitățile însoțindu-se de cruditați și sarcasme, gingășia sondînd adîncimi umane neexplorate. Alt orizont conceptual și afectiv, o recuzită poetică de un inedit și de o putere expresivă care lasă mult în urmă exercițiile calofile, caligrafierea parnasiană a unui pitoresc exotic :

Făcui din zdrențe muguri și coroane,

Veninul strîns l-am preschimbat în miere,

Lăsînd întreagă dulcea lui putere.

Am luat ocara, și torcînd ușure

Am pus-o cînd să-mbie cînd să-njure".

. . . . . .

Ceea ce putea să apară prozaic, sub pana lui Arghezi dobîndește semnificații cosmice. Universul său este acela înscris de milenii în cugetul și năzuințele nedescifrate ale unui popor încercat, dar plin de o omenească și sfîntă tenacitate. Lirismul individual, durerile însingurării, biruințele regăsirii sînt obiectivate datorită trăirii intense a destinului comun, o trăire dinamică, luminată, neîndiguită de searbăda contemplație. De la **Cuvinte potrivite** și **Flori de mucigai** la **Cîntare omului,** se afirmă aceleași sensuri fundamentale, același caer al unei sensibilități și al unei credințe care desenează spirala înțelesurilor vieții și a măreției omului. Poezia ca și proza sa au avut din totdeauna un caracter protestatar. În ultimii ani ai vieții, cel ce a iscat „frumuseți și prețuri noi" din „bube, mucigaiuri și noroi" a ajuns la împlinirea viselor străvechi care au conferit sensurile cele mai înalte creației.

Cu ani în urmă, la o aniversare, prietenul nedezmințit al tinereții și al maturității sale, Gala Galaction, arăta : **„Arghezi nu e o natură de războinic. Arghezi a pornit totdeauna în slujba ideilor, a convingerilor sau — dacă vreți a obsesiunilor spiritului său, cu elanul nemuritorului erou al lui Cervantes. Arghezi e un răzvrătit și un justițiar".** Așa a fost pînă cînd lupta „cea bună" a unei vieți a răscumpărat „mînia bunilor" mărturisită încă de la început, în **Testament.** Poetul a îmbrăcat liniștit stiharul bucuriei și al biruitoarei lumini, îndemnînd :

E timpul, slugă veche și robul celui rău,

Tu, omule și frate, să-ți fii stăpînul tău.

(Cel ce gîndește singur)

Ai săi l-au răsplătit : „ca unui mire i-au pus coroană și ca pe o mireasă l-au împodobit cu podoabă".

Duiliu Zamfirescu

Între scriitorii români de prestigiu, către sfîrşitul secolului trecut şi începutul secolului nostru, Duiliu Zamfirescu se distinge printr-un profil spiritual singularizat cu ecouri vădite în opera sa literară. Creatorul lui **Tănase Scatiu** era el însuşi fiul unui arendaş, însă un om al pămîntului, fără nici o asemănare cu odiosul personaj intrat în legendă ca expresie a parventismului unei anumite epoci. Amănuntul îşi are importanţa lui pentru că, fără a face determinism în maniera lui Sainte Beuve, ne dăm seama că educaţia, condiţiile materiale de existenţă, studiile terminate fără greutăţi şi peripeţii deosebite constituie premizele unei personalităţi în care s-au putut desluşi notele unui „clasicism senin". Formula, poate nu pe de-a-ntregul potrivită dată fiind ambiţia şi înalta părere despre sine a scriitorului, îl aşează, în orice caz, pe Duiliu Zamfirescu, în afara problemelor şi frămîntărilor celor din „promoţia ruralilor", a inadaptabililor sau a socialiştilor. Inaderenţa sa la ţelurile macedonskiene, înată după ce fusese lansat cu mari elogii în „Literatorul", nu este un simplu capriciu. Cercul „Convorbirilor literare" era, pentru structura sufletească a tînărului poet, mai adecvat, şi nu numai datorită sprijinului acordat pentru a intra în cariera diplomatică.

Duiliu Zamfirescu îşi formează o bogată cultură umanistă, dovedeşte preferinţe susţinute pentru artele plastice, muzică, teatru, mediile artistice, muzeele şi colecţiile Italiei oferindu-i miljoacele educării gustului, a şlefuirii sensibilităţii sale native. Ca poet, realizează o operă clară, de un rafinament veritabil,

fără acele accente zbuciumate, care îndeobște dau incandescență versurilor Inspirația din Carducci, Musset, din Eminescu, Traian Demetrescu este mai mult exterioară, nu devine **influență** și nota livrescă, prezentă în poezie, îi aparține autorului, ca atitudine, ca stil de viață de o prețiozitate sobră, confecționată.

Toate aceste elemente ale formației omului și scriitorului conduc la preferințe sufletești, artistice și literare îndelung meditate și argumentate. Duiliu Zamfirescu este, în adevăr, un interesant om de idei, de multe ori contradictoriu, dar — fără a construi un sistem estetic — cu prețioase puncte de vedere asupra artei. De exemplu, în numeroase scrisori către Maiorescu, se arată impresionat de Gherea : „**Trebuie să știți că criticile lui Gherea nu mă lasă să dorm**" — scria el în 1891 și cu toate că îi combătea ideile, undeva, în colțurile ascunse ale minții lui, stăruie considerația pentru teoreticienii materialiști și, mai tîrziu, recunoaște importanța factorului economic în desfășurările istoriei.

Între alte idei prețioase și care au avut ecou în creație, Duiliu Zamfirescu susține că „a face ceva în artă care să nu fie în natură e absolut cu neputință", situîndu-se pe terenul realităților, și combătînd naturalismul de origine zolistă. De asemenea, scriitorul se arată ostil decadentismului poetic. În același timp, este de notat că, aproape cu patru decenii înaintea lui Camil Petrescu, autorul **Vieții la țară** face profesie de credință împotriva exagerării valorii stilului — este deci, primul **anticalofil** în literatura noastră.

Creația majoră a lui Duiliu Zamfirescu rămîne, însă, aceea a seriei de romane din viața Comănești enilor : **Viața la țară**, urmat de **Tănase Scatiu, În război, Îndreptări, Anna sau ceea ce nu se poate.** Ideea de serie ne trimite totuși la Zola, însă vom observa că, în cazul scriitorului nostru, nu-i vorba, totuși, de roman ciclic, și nici de acea densitate epică pe care o aflăm, bunăoară, în **Mara** lui Slavici. Însă Duiliu Zamfirescu are un **program** estetic și structura alegorică a romanelor sale nu poate fi neglijată. Patriotismul său este sincer, spontan, și cu toate că în zugrăvirea vechii boierimi „de țară" și a țăranilor rămîne la o atitudine idilică, ideea regenerării vieții naționale prin contactul și unitatea spirituală și politică a românilor din toate provinciile este notabilă, într-o epocă în care această fierbinte dorință a poporului nu era încă înfăptuită. Același patriotism îl îndemna pe romancier să realizeze patetice tablouri de luptă,

evocînd vitejia armatei române la Grivița, în războiul independenței.

Dincolo de interesul faptic, opera scriitorului se distinge prin observația psihologică de o perspicacitate incontestabilă, prin atmosferă, personaje, prin acea curgere epică, lipsită de înfrumusețări și încărcături stilistice, care, în plus, promovează, pentru prima dată în proza noastră, ideea de **autenticitate** vizînd importanța documentului obiectiv. După N. Filimon, Duiliu Zamfirescu realizează astfel pasul decisiv în edificarea romanului românesc care dobîndește acum, dincolo de culorile variate ale frescei de epocă, ținuta unei opere de concepție, organizată în funcție convingeri estetice deliberat urmărite.

Cu toate erorile sale de apreciere, în special în ce privește proza lui Caragiale sau Slavici sau poezia lui Coșbuc, Goga, Duiliu Zamfirescu s-a ridicat de multe ori, prin romanul său, la nivelul adevăratei creații. Prin ideile sale (exceptînd condamnabila ostilitate față de poezia populară care a primit, la timpul cuvenit, replica lui Maiorescu) – scriitorul se dovedește deschis progresului artistic. Ar fi fost, desigur, interesant de urmărit evoluția sa în climatul literar de după primul război mondial. Moartea l-a secerat însă pe neașteptate, în anul 1922, pe cînd scriitorul se repauza la mînăstirea Agapia.

Gala Galaction

Sînt mulţi ani de cînd, pe străzile laşului, în drumul spre şcoală, întîlneam în unele dimineţi silueta impunătoare, desprinsă parcă din fresca unei vechi ctitorii, a unui bătrîn investmîntat cu simplitate aproape monahală. Gala Galaction urca, astfel, drumul spre Universitate, privind cu linişte peisajul oraşului, al străzii înflorate de tinereţea trecătorilor. Dar ochii aceia vii care, în pofida bărbii de profet, nu aveau inflexiuni mustrătoare, severe, erau parcă mai degrabă deschişi spre interiorul neobişnuitului trecător.

Studenţii urmăreau cu interes această figură, căutînd să stabilească posibile corespondenţe între înfăţişarea scriitorului şi literatura sa. Se părea, contemplîndu-l pe Gala Galaction, că verbul artistului, cizelat în volutele unei gîndiri viguroase, totuşi colorată afectiv, plină de generozitate, e gata să prindă aripi, îndemnînd chiar atunci să se păzească acea cumpănă a judecăţii şi a omeniei pentru care el milita cu atîta convingere. Citisem **Moara lui Călifar,** citisem **Lîngă apa Vodislavei,** apoi **Papucii lui Mahmud,** luasem cunoştinţă de romanul memoralistic **La răspîntie de veacuri,** apărut mai întîi în **Revista Fundaţiilor Regale,** multe numere la rînd. Înconjurasem, deci, imaginea autorului de un nimb luminos pe care numai tratarea elevată a problemelor de conştiinţă îl putea genera. Mă atrăgea delicateţea şi puritatea sentimentelor, dincolo de întîmplările ce nu ocoleau cele mai omeneşti gînduri şi patimi.

Scriitorul era de părere că „un artist nu poate să expulzeze din opera de artă propria lui inimă". De aici — aşa numitul

său tendenţionism etic, care a dat loc şi unor neînţelegeri. Gala Galaction este un artist al cuvîntului, în cea mai proprie accepţie, fiind, în acelaşi timp un scriitor angajat. Dar, literatura sa nu-i programatică, în sens deliberat, moralismul său nu cunoşte rigiditatea normei impuse, ci izvorăşte direct din inimă, adică din sensibilitatea omului şi din convingerile cărturarului. Rezolvarea nuvelei **De la noi, la Cladova,** ca şi concluziile ce se pot desprinde din romanele **Papucii lui Mahmud** sau **Doctorul Taifun,** pot apărea moralizatoare, şi sînt, dar la un nivel superior, adică fără ostentaţie şi fără adoptarea unor soluţii gata pregătite. G. Călinescu îi reproşează, de altfel, scriitorului, faptul că, în **Papucii lui Mahmud,** mai ales, umanitarismul său e necanonic : „Relativismul este pîinea religiei naturale, a voltairianismului, şi Gala Galaction e voltairian..." pentru că, arăta criticul, „a susţine că nu se poate şti după ce pravilă va judeca Dumnezeu la marele judeţ... înseamnă a sfărîma valoarea adevărului revelat" (pentru creştini). Dar obiecţia rămîne exterioară literaturii. Autorul poate fi şi necanonic, în schimb e sincer şi e uman, are o înţelepciune şi o îngăduinţă care-l fereşte de orice intransigenţă neofitică, de oricare exces moralizator. Tonul său „predicant" (G. Călinescu) poate deruta, putînd să dea impresia de afectare, prin urmare de pornire profesională de predicator. Dar Gala Galaction dezvoltă situaţii şi temperamente autentic omeneşti, semnificative, şi meditează asupra lor cu pasiune logică subliniată.

Atît lumea pe care o aduce în lucrările sale, cu amestecul de popoare, cu pasiuni învolburate — a se vedea intre altele şi nuvela **Gloria Constantini** — cît şi personajele principale păstrează nuanţele unui pitoresc specific zonei balcanice. Chiar şi atitudinea prozatorului, devoţiunea sa de pelerin **În pămîntul făgăduinţei** — volum care cuprinde note şi meditaţii de călătorie în Palestina — militantismul său în slujba ideii de umanitate, pune în lumină o structură sufletească temperată de un anumit scepticism faţă de principiile absolute şi faţă de soluţiile extreme, criziste. Gala Galaction are încredere în mintea şi în inima celor pentru care scrie şi manifestă, în genere, un mare respect faţă de om. Poate acest respect, această preţuire, a fiinţei umane l-a condus la concepţia sa umanitaristă de viaţă. Prietenul lui Arghezi şi al lui N. D. Cocea împărtăşea, de timpuriu, idei socialiste şi chiar colaborările sale la reviste simboliste, către începutul veacului nostru, apoi la întreaga presă progre-

sistă, angajată în lupta pentru progres social, reprezintă jaloane hotărîtoare pentru definirea omului și artistului.

Gala Galaction a luptat activ și consecvent pentru instaurarea și consolidarea dreptății sociale. Balcanismul probat prin pitorescul dunărean căruia îi dă adesea expresie picturală în proza sa își întregește structura prin pasiune pentru idei, prin vocație dialectică, retorică, prin căutare stilistică. Cred că, în această ordine de idei, Tudor Arghezi a făcut una din observațiile cele mai pătrunzătoare asupra talentului atît de particular al prietenului său : „După Alexandru Odobescu, care-și supraveghea cu asprime mărginirile, ritmul, încrucișerile frazei, denumite stil, Galaction e cel dintîi artist, în timp, al verbului inefabil și virginal".

Este atestarea cea mai autentică a originalității și valorii scriitorului.

Camil Petrescu — unicul

Locul lui Camil Petrescu în perimetrul culturii românești continuă să rămînă nu numai deosebit ci, am spune, **unic.** De fapt, nici nu s-ar putea vorbi de un **loc** în înțelesul comun, adică ceva statornic și imuabil, definit prin vreo formulă scrisă cu litere groase în manualele de istorie literară. De prea multe ori, vai, aceste formule și etichete sînt asimilabile, prin reducție, aproximare și eficacitate, doar cu epitafele de pe morminte care, și ele, caută să păstreze și să comunice măcar o părticică din ceea ce a însemnat existența concretă a celor care au fost. Dar cît de rece și de străină rămîne, totuși, piatra funerară față de soarta și de esența umană pentru care depune mărturie !

Camil Petrescu nu poate fi înțeles prin determinări logice, în funcție de vreun „gen proxim" și de o „diferență specifică", pentru că este atîta sete de umanitate în opera lui, atîta avidă dorință de a pătrunde marile mistere ale individului, în manifestările cele mai vii, cele mai personale, spontane sau deliberate, încît orice ordonare care face uz de tipare generale, comune, menite a integra exemplarul în serie, nu poate decît să eșueze, rezumîndu-se la o cunoaștere epidermică. Un permanent neastîmpăr al intelectului, care-l îndemna să pătrundă în miezul fiecărui obiect, emoția în fața ideii de autenticitate a vieții spirituale, căutarea permanentă a unui veridic ce depășește ilustrația etxerioară și se orientează spre esențe, spre adevăr, iată atitudini care reprezintă nu un program literar, ci mai mult : o modalitate de existență. Întreaga sa operă ca și ținuta civică

este impregnată de aspirația aceasta spre cunoașterea lucidă a adevărului uman, implicînd condiția individului în societatea vremii.

Camil Petrescu a fost poet și romancier, autor de teatru, regizor, istoric și teoretician al artei scenice, a fost gazetar, polemist temut, cronicar sportiv, întemeietor de reviste, s-a ocupat de științele exacte ca și de estetică, psihologie, morală. Multilateralitatea unei personalități este, de la o vreme, calificată cu un adjectiv, din păcate, prea des repetat : **proteic.** Nu cred că acest cuvînt i se potrivește autorului lui **Bălcescu**. Mai întîi, pentru că la Camil Petrescu aflăm o exemplară consecvență cu sine însuși care îl face să fie același în aspirațiile și sensurile majore ale fiecărei opere, fie că era poem, piesă de teatru, roman sau studiu teoretic. Personalitatea scriitorului și-a pus amprenta asupra tuturor lucrărilor, indiferent de modalitatea aleasă și abordarea unui gen sau a unei preocupări nu a echivalat niciodată cu abandonarea altora. Această unicitate în varietate se explică, putem considera, prin preeminența reflexivității, prin pasiunea filozofică a scriitorului care, pretutindeni, căuta soluțiile ultime, esențiale, ale lucrurilor, acelea care nu pot fi prinse în concepte : **„Eu sînt dintre acei ! Cu ochii halucinați și mistuiți lăuntric / Cu sufletul mărit ! Căci am văzut idei".** Unii ar fi fost tentați să diagnosticheze aici un ecou al idealismului platonician, însă scriitorul nu confundă planul real cu cel ideal și refuză orice contemplare mistică, investigînd concretul care se oferă cunoașterii cu luciditatea analitică a omului de laborator. Mai plauzibilă ar fi înrîurirea fenomenologiei lui Husserl, însă – aplicată la literatură – aceasta s-a convertit într-un roman modern de analiză, romanul-investigație psihologică, etică, sociologică, vizînd ontologicul. Pe drept cuvînt, G. Călinescu trasa granița care, în ciuda unor asemănări de metodă, îl separă pe autorul **Patului lui Procust** de proustianism: lipsește „acel eseism al scriitorului francez și de altfel spiritul lui Camil Petrescu este mereu încordat de atenție ca un cap de șopîrlă. Asta îi dă oarecum meritul originalității". Originalitatea scriitorului, reală, novatoare, a trecut, pentru mulți, drept bizarerie. Însă în ce măsură el ar putea fi socotit, dacă nu un precursor (în sensul influențelor în străinătate) cel puțin un premergător al prozei moderne și, în mod special, al romanului – iată o temă care ar merita cercetată separat. (A se compara, în acest sens literatura lui Camil Petrescu cu opiniile lui Michel

Butor : **Le roman comme recherche** – în Maurice Nadeau, **Le roman français depuis la guerre** – Gallimard, 1966, p. 242 și urm.).

Atît **Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război** cît și **Patul lui Procust** surprind prin insistența analitică de un caracter cu totul deosebit. Indiferența sthendaliană, cu stilul voit de proces verbal, este infuzată de pasiunea autorului pentru determinarea unui adevăr psihologic obiectiv. Faptul că, în narațiune, se folosește persoana întîia conjugat cu suprapunerea argumentelor contradictorii care amplifică tot mai mult caracterul superior dilematic al eroului, determină o stare de încordare intelectuală. Aceasta mobilizează, fără îndoială, și afectele, încît cititorul este situat într-un plan sufletesc orientat **în totalitate** spre dezbaterea unor clare ipostaze ale spiritului. Atitudinea aceasta rămîne cît se poate de actuală, indiferent de sensul în care sînt rezolvate problemele individului la Camil Petrescu și la o parte din autorii inovatori din epoca noastră. Ar mai trebui amintit anticalofilismul scriitorului (într-o perioadă încă de proliferare periferică a „stilului" artificial, idealizat, al sămănătoriștilor) și lipsa de interes față de tipologie pentru a sublinia modernitatea sa. G. Călinescu a avut, neîndoielnic, o intuiție exactă afirmînd despre romancier : „nu este al doilea sau al treilea în literatură, ci **unicul** pe un drum lăuntric, într-o junglă virgină, în care nu intră decît pionierii. Prin el romancierii de mîine **vor medita asupra tehnicii romanului" (Ist. lit.** p. 663, subl. n.).

Unicitatea lui Camil Petrescu, ca scriitor de o factură deosebită se afirmă simultan cu aplicarea aceleiași epistemologii care conduce la explorarea autenticității umane prin relevarea nuanțelor, prin reluarea sub penița analizei a unor situații și raporturi banalizate de observația comună : iubirea, gelozia, eroismul, pasiunea adevărului, sacrificiul, dîrzenia revoluționară (mai cu seamă în **Bălcescu**). Dar nu-i vorba de analize în sensul clasic al moraliștilor, ci de veritabila demontare, piesă cu piesă, a stărilor respective, cu răbdare de ceasornicar, dar și cu emoția lucidă a intelectualului niciodată ostenit să observe, să compare, să afle.

Remarcabil este însă faptul că, deși operă a unui intelectual și tratînd în bună parte problemele ivite în chip exclusiv unor indivizi cu o anumită complicație sufletească, Camil Pe-

trescu nu lasă, în cărțile sau în piesele sale, acea impresie rece, uneori prețioasă, distinctă care duce la intelectualism. Și pe această cale se verifică vocația puternică a artistului care observă realitatea concretă. Multitudinea de aspecte ale concretului se încorporează omului real, cu existență istorică (e cazul dramei **Bălcescu** și a romanului **Un om între oameni**), cu o viață spirituală unică și irepetabilă.

Unii comentatori de ocazie au reținut, din romanele sau piesele lui Camil Petrescu, mai ales ideea de reconstituire socială, de oglindire a unor anume epoci istorice iar, în ce privește conflictele sufletești, s-a vorbit prea insistent despre drama intelectualului înstrăinat într-un mediu advers. Este în afară de orice discuție că un scriitor mare aduce cu sine numeroase fapte ce se pot înșirui și în sensurile arătate. A rămas în amintirea tuturor celor care au avut ocazie să vadă manuscrise ale artistului rara sa conștiinciozitate, scrupulul documentar care-l făcea să umple caiete întregi de note și fișe necesare împlinirilor de ansamblu. Scriitorul a lăsat opere remarcabile și sub acest raport și minuția descrierilor din romanul dedicat lui Bălcescu permite o reconstituire aproape vizuală a tablourilor create. Însă a-l evalua pe artist numai sub aceste laturi înseamnă a-i restrînge aria în care el s-a mișcat cu atîta precizie. Pentru Camil Petrescu, veridicul exterior poate fi o cale spre autenticitatea umană a personajelor și conflictelor, însă termenii nu sînt confundabili. O probă în sensul arătat se poate face suprapunînd, bunăoară, romanul **Un om între oameni,** dramei **Bălcescu,** scrisă mai înainte. Tot fastul exterior se reduce ; ceea ce rămîne esențial este figura lui Bălcescu, ardența etică și patriotică a eroului vizionar. Într-un articol din 1956, scriitorul explica în ce fel, prin cele două lucrări cărora le adaugă și scenariul de film **N. Bălcescu,** urmărise să arate „cum se pot realiza unitar, și totuși diferit, cu plusuri și minusuri, cele trei viziuni ale aceleiași substanțe concrete" („Teatrul", nr. 5/1956, p. 10). Noțiunea de substanță concretă ne duce la aceeași predilectă sondare a profunzimilor sufletești, a indivizilor a căror existență istorică și identitate socială poate fi diferită. Aici, mărturia lui Tudor Vianu este elocventă : „De la **Suflete tari** la **Jocul ielelor,** la **Ultima noapte** și la **Patul lui Procust,** apare mereu același tip sufletesc (. . .) Ba chiar în romanul **Un om între**

oameni, adică într-o compunere clădită pe temelia faptelor istorice şi a documentului obiectiv, reapare problema esenţială a întregii creaţii a scriitorului, care era în acelaşi timp problema lui personală". (în vol. **Jurnal,** p. 46–47). Esenţial la Camil Petrescu rămîne gestul perpetuu de prospectare a adîncimilor, **„aventura extraordinară a descoperirii concretului"** – cum subliniază Tudor Vianu, adică a acelei unicităţi spre care tinde întreaga sa operă şi care-i asigură traiectoria în posteritate.

G. Mărgărit

A fost ca o filfiire de negre aripi, un destin tragic, persiflat, la început, apoi înțeles și întîmpinat de poet cu un hohot amar, strivit de lucida sa autoironie. Copilul cu ochi mari și adînci rămăsese prădat de copilărie odată cu timpuria dispariție a mamei. A păstrat o inocență neconsumată prin îndestulările părinteștilor alintări, și s-a ivit între colegii de la Liceul Internat cu mintea plină de întrebări, cu o fantezie mirifică, țișnind, pe măsura ce dobîndea o conștiință tonică de sine, în asociații cu totul neașteptate, în plasticizări verbale ce caracterizau dintr-o dată un om, o situație.

Era volubil, înțepător fără răutate, cu un neastîmpăr al spiritului ce constituia, în contextul școlar, un „caz". Nu unul banal, nu anticonformism impertinent și nici sclifoseala precocității teribiliste. Pe măsură ce înainta în lectura cărților afla parcă și acea sfială în fața valorilor, acea gravitate ce l-a îndrumat pe el — imaginativul și visătorul fascinat de verbul marilor poeți — spre studiul filozofiei. Nu s-a lăsat îngrădit de spirit de sistem, dar anii studiilor universitare au însemnat familiarizarea cu marile direcționări ale gîndirii umane, înlesnindu-i formarea unei atitudini lirice prinsă în contextul marii poezii universale. Făcea pasiuni subite pentru cîte un gînditor, în funcție de lecturile personale, astfel că, săptămîni la rînd era cartesian, și nu vorbea decît despre „res cogitans" și „res extensa", pentru ca, după o scurtă perioadă să devină leibnizian, apoi kantian, hegelian etc. Schopenhauerian nu a fost niciodată, pentru că filozofia acestui urmaș al lui Kant ni se părea (după cum o trata,

în parte, şi profesorul nostru, Dan Bădărău) o vulgarizare a kantianismului, ajunsă apoi, prin vulgarizarea, în continuare, a ideilor lui Eminescu şi Maiorescu, la o schemă simplistă. Cam din aceeaşi perioadă, pe la începuturile ei, datează şi admiraţia lui G. Mărgărit pentru Blaga, ale cărui volume, mai ales **Spaţiul mioritic** sau **Geneza metaforei şi sensul culturii** erau abundent subliniate şi comentate pe margini. Dar, prin profesorul nostru Al. Claudian, ale cărui cursuri de sociologie aduceau, potrivit metodei materialismului istoric, explicaţii sociale de mare subtilitate în nuanţări, ale diverselor fenomene de suprastructură, de la ideile filozofice şi estetice la acţiunea politică, G. Mărgărit, ca şi colegii săi de generaţie, făcea cunoştinţă cu marxismul. Impresiile aveau să se structureze apoi definitiv, în convingeri. Măreţia dialogurilor platoniciene (mai ales **Banchetul** şi **Phaedon**), mirajul marei poezii, de la Eminescu la Baudelaire, Mallarmé şi Ion Barbu, determinismul economic marxist, iată – în mare – bagajul spiritual al poetului, la absolvirea unei facultăţi în care, în afară de profesorii amintiţi, funcţionau G. Călinescu, N. Bagdasar, Octav Botez, C. Fedeleş, dintre cei audiaţi de G. Mărgărit.

Între timp, în anii studenţiei, începuse a publica, prin sprijinul lui Petru Comarnescu, la „Revista Fundaţiilor Regale" versuri originale şi traduceri, mai ales din Valéry şi Mallarmé.

Inclinarea lirică a rămas dominantă, deşi fostul elev al liceului Internat şi editor, pe atunci, al ziarului satiric „Răcnetul Internatului" a trebuit să se consacre, de astă dată efectiv, jurnalisticii, apoi, concomitent, profesiei didactice. Împrejurările nu au fost, însă, favorabile fixării şi – temperamental – poetul era ostil oricărei „aşezări" filistine oricărei meticuloase preocupări de agonisire, chiar atunci cînd – rar – le recunoştea importanţa măcar în ce priveşte elementarele condiţiuni de trai. Contradictoriu şi inegal, de-adreptul scăpărător în discuţiile cu amicii, şi nu numai prin vervă ci şi prin autentice fulgerări de poezie în intervenţii scurte, uimitoare prin forţa lor (deşi evident, spontaneitatea nu îngăduia şi organizarea), poetul era un generos care-şi cheltuia darurile fără chivernisire, spre amuzamentul şi bucuria unor însoţitori ce nu-l înţelegeau totdeauna.

Peste toate şi dincolo de toate, G. Mărgărit a rămas, pînă la urmă, un fanatic al poeziei. Poate că a fost unica sa pasiune. O pasiune **trăită**, şi tocmai de aceea poate mai puţin constituită. A publicat zeci şi zeci de poezii, dar nu a ambiţionat

niciodată să tipărească volume. *). A scris zeci de articole de critică, posedînd una din calităţile atît de rare astăzi mai ales printre criticii zdrobiţi de erudiţie : intuirea imediată şi aproape fără greş a oricărui ferment de poezie, a oricărui sunet personal. Şi totuşi, nu a sistematizat nimic, a disprețuit „aranjamentele" şi insistenţele, a amînat sintezele, prins fiind în euforica lansare orală, între tineri poeţi, dintre care nu au lipsit Nicolae Labiş şi Al. Andriţoiu şi mulţi alţii, fie critici, fie pictori sau actori.

Această cheltuire intelectuală avea să-i aducă însă amărăciuni suportate cu sarcasm, şi suferinţe fizice care, în cele din urmă, l-au răpus, la 39 de ani. Devenise rebarbativ şi chiar cinic uneori – modalitate de a-şi apăra, ca sub o platoşă, ingenuitatea şi candoarea nativă :

Cum mi-aţi deschis de imnuri veşnicia,
Ani ai mei duşi prin delirul vîntului,
Ce depărtate-s tinereţea, ucenicia,
Şi tot mai caut la steaua cuvîntului.

(La steaua lui)

Era aceasta o mărturie, nu mult înaintea morţii, o mărturie a devoţiunii neştirbite pentru poezie şi, poate, un regret aproape postum.

Poezia lui G. Mărgărit, dincolo de orice influenţe, se ţese din sentimentul primordial al minunăţiilor încărcate de mister, din glasurile indistincte ale naturii, împletind gravitatea cu suavităţile. De la peisajul epurat, mallarméan, al naturii „perete de sticlă şi clistire" la ampla închinare **Lui Eminescu** şi de la **Litania poetului** la tulburătorul poem **Colocviile pădurii** – creaţia se umanizează şi dobîndeşte un freamăt asemenea unui flux vital încărcat de semnificaţii contemporane.

Puritatea tonitziană a copiilor, geometria stadioanelor, peisajul ţării, atîtea şi atîtea impresii care pentru cei mai mulţi deveneau „teme" acceptate din afară, capătă transfigurări neaşteptate în poezia lui G. Mărgărit, expresie a originarei sale sensibilităţi şi a acutei intuiţii lirice. Transfigurarea artistului e urmărită în pînzele lui Tonitza :

* Abia în 1970 a apărut volumul postum **Vulturii amiezii,** Ed. „Junimea".

Surîsul cel care învirginează şi timpului talazul
El tatăl euforic l-a dat surîs pentru umanitate.

La fel, coloana brîncuşiană este văzută:

Ca o victorie a minţii ţîşnind arteziană
Şi-a visului ce-şi nalţă suflarea lui incandescentă.

Incandescenţa visului din care prietenul nostru şi-a ţesut crezul artistic străfulgeră în posteritate, în pofida acelei fîlfîiri de negre aripi care a închis prematur ţîşnirea vitalistă a poeziei sale.

Eugen Ionescu

Cîndva, în anii ultimului război, în cadrul unei discuții cu totul libere la seminarul de estetică și critică literară pe care-l conducea la Facultatea de litere din Iași, G. Călinescu se arăta intrigat de tăcerea, ba chiar – așa s-a și exprimat – de dispariția din arena literelor românești a unui tînăr critic care, prin originalitate, prin forța de argumentare și spiritul înclinat spre paradoxuri lăsase o puternică impresie asupra cititorilor, mai ales în mediile scriitoricești. Era vorba de Eugen Ionescu, autorul acelui îndrăzneț și controversat eseu-pamflet intitulat categoric: **„Nu"**. G. Călinescu nu avea de unde să știe atunci că tînărul scriitor, născut la Slatina în 1912, plecase cu o bursă în Franța în vederea unei teze de doctorat. Faptul că fusese remarcat dintre atîtea alte condeie de primul rang și încă remarcat de G. Călinescu – vorbește, însă, de la sine. Personalitatea celui primit anul trecut sub cupola nemuritorilor Franței – ne referim la dramaturgul astăzi de faimă mondială Eugen Ionescu – era de pe atunci în plină afirmare. În pofida dramaticelor căutări ale artistului și gînditorului pornit în explorarea unor elemente menite să susțină elementarele certitudini umane, cariera sa, mai bine zis, predispozițiile și aspirațiile interioare, marchează o traiectorie consecventă. Întrebările aruncate frontal asupra principiilor socotite de neclintit, cum ar fi conștiința individuală, sensul existenței, – al vieții și al morții, – societatea, morala, arta, așa cum a fost ea practicată de milenii – toate aceste întrebări, îndoielile, visele, pun în plină lumină permanențele unui spirit neliniștit, inconformist fără a fi negati-

vist, original – fără convenienţe, patetic fără zelul iniţiaţilor sau al marilor apostoli ai unei idei, impresionînd prin perfecţiunea logică, chiar şi atunci cînd încearcă a demonstra absurdul din lume. Eseul intitulat **„Nu"** ducea la concluzia deloc comodă a unor sensuri contradictorii în argumentarea adevărului. Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu, erau discutaţi mai întîi cu argumente negatoare ale valorii universale, apoi acceptaţi, cu o altă serie de argumente, pentru incontestabila lor artă.

Gravitatea, nevoia adînc simţită a unei participări, a unei angajări a scriitorului în faţa vieţii, în faţa istoriei, nu era, de asemenea, şi în acelaşi sens, neglijată. Iată, deosebit de semnificativă, o cronică literară din ziarul „Facla" (20 aprilie 1938) în care autorul deplînge banalitatea unei întregi suite de romane, consacrate facil şi aproape exclusiv, amorului. „Românul se naşte poet... şi amorez" – debutează cronicarul cu ironie... „La oamenii care ar trebui să aibă sensibilitate mai ascuţită, priză asupra evenimentelor, care, cu antene mai fine ar trebui să prevadă sau, în actualitate, **să trăiască,** acceptînd sau refuzînd dramatic evenimentele (aflăm) o totală insensibilitate, mediocritate, superficialitate, indolenţă ce în nici un caz nu înseamnă nici măcar o fugă, un refugiu... (scriitorii) sînt printre drame şi nu văd ; trec alături de prăpăstii, dansînd, cu ochii legaţi ; pămîntul se cutremură, oamenii urlă, sînt înghiţiţi..."

Această conştiinţă a participării la o realitate fundamentală, greu perceptibilă şi de nedefinit, această conştiinţă a raportului dramatic între **eu** şi **ceilalţi,** între eu şi ansamblul lumii obiective l-a condus pe Eugen Ionescu la dramaturgie, după stabilirea sa în Franţa. Şi aşa s-a născut ceea ce s-a numit dramaturgia **absurdului.** Termenul nu trebuie luat în accepţia sa restrînsă, ci în una larg-filozofică, deşi autorul nu pretinde a fi filozof şi piesele sale nu sînt întruparea unei filozofii ci, aşa cum le vede autorul lor, **mărturii** ale vieţii, mărturii ale condiţei umane. Nu-i vorba nici de o viziune excesiv şi exclusiv pesimistă. De la **Cîntăreaţa cheală,** prima piesă, reprezentată în 1950 şi pînă la cea mai recentă, **Triumful morţii sau marele joc al masacrului,** care şi-a avut premiera la Düseldorff, ne întîmpină doar acelaşi gest de reflectare mai profundă a sensurilor şi a întrebărilor referitoare la viaţa umană. „Existenţa tinde a deveni astfel mai autentică" punînd omul faţă în faţă cu realităţile dure ale condiţiei umane. Prin aceasta – arată Ionescu – omul va găsi calea eliberării. Cum se vede, a denunţa

absurdul, așa cum se prezintă în formele anchilozate ale raporturilor interumane, „este un fel de a afirma non-absurdul... căci, la urma urmei, spunea un critic, de unde ar veni punctul de reper ?" Și piesele citate mai înainte, ca și **Lecția** sau **Scaunele,** ca și **Victimele datoriei, Ucigaș fără simbrie, Rinocerii, Regele moare,** sau **Foamea și setea** – și nu am citat decît lucrările mai cunoscute – toate ridică un văl al aparențelor, înlătură convențiile, minciuna, etichetările uscate, toate denunță golul, vidul spiritual din spatele gesturilor sau al cuvintelor obișnuite. În același timp, însă, fiecare din ele afirmă o căutare perpetuă, afirmă o realitate care trebuie să aibă un simbure autentic, afirmă un gînd și o tendință de elevație, de umanitate dincolo de granițele simplismului și ale concepțiilor umanitare definite ca atare.

Este Ionescu un negativist ? Da, am zice, dar în măsura în care, de pildă, și Caragiale este. Căci și Caragiale dărîmă – și nu numai moravurile unei epoci și ale unei orînduiri dar însăși resorturile alienării omului. Or, Caragiale este unul din maeștrii lui Ionescu. Una din schițele cunoscute ale clasicului nostru, **Căldură mare** a și fost, în acest sens, tradusă și adaptată de Eugen Ionescu, și jucată la Paris, sub titlul **Les grandes chaleurs** – împreună cu alte piese într-un act. Și dacă de o identitate de spirit nu se poate vorbi, o afinitate a gestului și o înrudire a metodei de exprimare poate fi afirmată. Pentru că, în cele din urmă, autorul mărturisește : „știu, renunț la totul, dar nu renunț la mine. E tocmai contrariul a ceea ce ar trebui să fac" – firește, dacă ar fi un conformist. Ceea ce Ionescu nu este. Și nici nu a fost. Iată, de pildă, ce scria într-o pagină de confesiuni intitulată **Mărturisesc,** în „Figaro litteraire" (29 mai 1967) : „Altă dată, altă dată, e mult de-atunci, mă așezam cu bucurie la masa de scris, apoi numai cu oarecare plăcere. Mai tîrziu cu indiferență, din obișnuință și chiar cu un fel de plictis. Și mai tîrziu încă, pe cînd scriam zeci de pagini de ziar consacrate conflictelor cu foștii prieteni care deveneau fasciști sau naziști sau înregimentați în garda de fier, mă așezam cu repulsie la masa de lucru". Nu-i aici, totuși, dovada unei combativități care încarcă treptat actul scrisului de conștiința tot mai vie a răspunderii ? Această condiție a conștiinței ce luminează în jur, aruncînd umbre asupra întîmplătorului și a perisabilului, această condiție este vizată de toate fabulele sale, fabulele care constituie dramaturgia ionesciană.

BIBLIOTECA BUCUREȘTI

SUMAR

I

Sine ira 5
Ce fel de critică facem ? 9
Ilustrație și reflexivitate — actualitate și valoare 14
Critică sau istorie literară ? 21
Contemporaneitatea literaturii 26
Critică unilaterală 29

II

Criticul Eminescu 35
Creangă și Junimea 41
Estetica unui clasic 55
Teatrul lui Caragiale 60
G. Călinescu — unul și multiplul 72
— poetul 90
— romancierul 95
— biograful 113
— istoric și critic 126
— racordări la literatura universală 131
Hieraticul monolog al lui Al. Al. Philippide 137
„N-a fost sărac sufletul meu" 141
Virsta Medelenilor 145

Modernitatea elegiei 150
Aurel Rău și osmoza lirică eu-natură 156
Formule de roman 160
Teatrul este literatură 172
Piesa contemporană 177
Istoric și... aproape istoric 184
Cu privire la simbolismul românesc 191
Despre cronica literară 200
Critica publicistică 205
Critică universitară ? 215
Estetic și cultural 226
Un nedreptățit : G. Topîrceanu 237

III

„Un mîndru chip" 244
Arghezi 248
Duiliu Zamfirescu 251
Gala Galaction 254
Camil Petrescu-unicul 257
G. Mărgărit 262
Eugen Ionescu 266

Redactor : VIRGIL CUȚITARU
Tehnoredactor : CONST. FLOREA

Apărut 1971. Format 61×86/16. Coli de tipar 17.
Editura JUNIMEA—IAȘI

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică Iași, str. V. Alecsandri 12
Republica Socialistă România
sub comanda 63

EDITURA JUNIMEA

Lei 7,75

Discuțiile literare din ul timii ani s-au oprit c destulă insistență asu pra a ceea ce s-a numit spi rit apologetic. În aceeaș măsură cred că se poat vorbi și de intemperanța re sentimentelor sau de intole ranța față de opiniile neîm părtășite și față de autorii mo puțin sau de loc acceptați Erori se pot ivi, desigur, ori cînd, și chiar dacă postula rea obiectivității, a onestită ții intelectuale, ar fi privit drept o cutezanță neacope rită a autorului acestor rîn duri, se va recunoaște ce puțin necesitatea ca ea s fie în chip expres și curajo subliniată.

Cititorul nu va afla aic o selecție a operelor d beletristică sau de (cri tică neapărat reprezentativ pentru anumite etape ale li teraturii noastre. Spiritul d sistem și clasificările apodic tice sînt, cel puțin în intenție evitate, rămînind ca opiniil autorului, în măsura în car ele pot fi deduse din discu țiile la obiect, să se înscrie în orbita unor ipoteze exege tice menite a stimula judecă țile proprii ale cititorilor.